Heiner

Müller

Fautes d'impression

Textes et entretiens

L'Arche

Fautes d'impression

ISBN : 2-85181-278-5
La plupart des textes publiés
dans ce volume ont paru
chez Verlag der Autoren
à Francfort-sur-le-Main et chez
Rotbuch Verlag à Berlin, respectivement
sous les titres *Gesammelte Irrtümer 2*
et *Zur Lage der Nation.*
Le copyright détaillé des textes originaux
figure sur les pages 208 et 209 du présent volume.
© 1991 L'Arche, 86, rue Bonaparte, 75006 Paris
pour la version française
Conception graphique de la couverture :
Susanne Gerhards

Heiner Müller
Fautes d'impression

Textes et entretiens
choisis par
Jean Jourdheuil

Texte français de
Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson
Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel
Jean-François Peyret, Bernard Sobel et
Bernard Umbrecht

L'Arche

Sommaire

Panizza ou l'unité de l'Allemagne 9

Les choses ne sont pas comme elles restent 12
A propos de Kargo *de Thomas Brasch*

Le cas Althusser m'intéresse 18
Procès-verbal d'une conversation

Lettre au metteur en scène de la première représentation de *Philoctète* en Bulgarie au théâtre dramatique de Sofia 24

Dix-neuf réponses de Heiner Müller 35
Questions posées par Carl Weber

Conversation entre Wolfgang Heise et Heiner Müller 42

Une vie sans masque et un feu dans le jardin 69

Lettre à Erich Wonder 72

Lettre à Robert Wilson 74

Allemand, dites-vous ? 79
Entretien avec Sylvère Lotringer

Je voudrais voir Brecht au peep show 105
Entretien avec Frank M. Raddatz

Meurs plus vite, Europe ! 124
Entretien avec Frank M. Raddatz

Heiner Müller dans l'ascenseur 142
Entretien avec Sylvère Lotringer

Plaidoyer pour la contradiction 150

Arracher l'utopie au terrorisme 154
Entretien avec Frank M. Raddatz

Le siècle de la contre-révolution 170
Entretien avec Gabriele Dietze et Otto Kallscheuer

Penser est fondamentalement coupable 185
Entretien avec Frank M. Raddatz

Sources 208

Panizza ou l'unité de l'Allemagne

Je me souviens : mon premier mouvement après la lecture des *Dialogues dans l'esprit de Hutten* de Panizza fut de taper le livre sur le rebord de la table pour le débarrasser de la poussière de scandale qu'il avait naguère soulevée et qui s'était déposée sur les textes quand le tourbillon avait cessé, aucune tempête soufflant depuis l'avenir ne lui étant venue en aide, comme ce fut le cas pour de plus grands, Nietzsche et Kafka. Panizza n'est pas de ces anges du désespoir dont le ciel est l'abîme de demain ; il reste un piéton ; son mode de combat préféré le corps-à-corps, la paire de gifles sa technique de dialogue.

Ça paraît dévalorisant ; ça dévalorise les objets de sa polémique ; Panizza, comme Lessing, aurait mérité de meilleurs adversaires ; qui s'intéresse au pasteur Goeze ou à Gottsched, qui à la Trinité, à Münich ou au peuple allemand. Peut-être en va-t-il de même à présent de l'invisible dans le dialogue de Panizza entre le matérialiste et le spiritualiste. *SI JE NE CROYAIS PAS À L'INVISIBLE – À UN RAPPORT CAUSAL DU PUR PSYCHIQUE, DE CE QUI EST INDIVULGABLE, ENGLOUTI AVEC LE MONDE PHYSIQUE DES COUPS À DONNER OU À RECEVOIR, DE LA LUTTE ET DU COMBAT, SI JE NE SAVAIS PAS QUE CE QUE NOUS AVONS SOUFFERT EN SECRET CES DIX DERNIÈRES ANNÉES ÉTAIT ÉCRIT QUELQUE PART ET DEVAIT, REFAÇONNÉ SOUS UNE FORME QUELCONQUE, APPARAÎTRE DANS LE MONDE VISIBLE COMME COMBAT ET VENGEANCE, JE NE TIENDRAIS PLUS LA VIE POUR DIGNE D'ÊTRE VÉCUE ET IL ME FAUDRAIT DÉSESPÉRER DE L'ALLEMAGNE.* Le malheur de Panizza est celui du prophète qui a prédit trop tôt : l'enfant va tomber dans la fontaine, si on ne...

Maintenant l'enfant est dans la fontaine ; on s'en est accommodé ; il ne crie plus ; il ne fait plus de bêtise ; il est en lieu sûr là où il est, économie, Horatio, économie ; et lire, aujourd'hui quatre-vingts ans plus tard, ce pronostic dans le dialogue de Panizza *Sur les Allemands,* n'est pas peu affligeant. Panizza, en anatomiste précoce d'une *SOCIÉTÉ SANS ESPOIR,* dont la stabilité, dès ses années de fondation, reposait sur l'absence d'espoir *(QU'ATTENDEZ-VOUS DES DOMESTIQUES ? LES DOMESTIQUES NETTOIENT LA FERME. MAIS JAMAIS UN DOMESTIQUE NE S'EMPARERA DE LA FERME !),* a pour lui l'avantage du premier regard. Dans un film de Pabst, dont l'action se passe pendant la Première Guerre mondiale, j'ai vu pour la première fois la tuerie mécanique : un assaut d'infanterie vu par un homme derrière sa mitrailleuse qui efface le grouillement des petites silhouettes avant qu'elles prennent forme humaine et ainsi retransforme le paysage de la bataille en nature morte. La chose a l'innocence d'un jeu d'enfant. Jamais je n'ai revu cela de manière si frappante. Si l'on démasque la République fédérale comme État de tradition, légitimée par la fonction *ODRADEK* des extrémistes (*LE SOUCI DU PÈRE DE FAMILLE,* une fonction qui il y a cent ans était remplie par les sociaux-démocrates puis par les communistes, et en même temps toujours par les intellectuels) la continuité est de nouveau visible. La République fédérale comme successeur légitime du Reich allemand. Pendant un temps historiquement court, à cause du dérapage du fascisme, ce rapport échappa au regard. Entre-temps, il s'est avéré que l'excès a plutôt favorisé la marche des affaires. L'initiateur du miracle économique ne s'appelle pas Erhard mais Hitler, et c'est une ingratitude méprisable que l'industrie allemande ne lui élève pas un monument. Oscar Panizza est une victime de l'unité allemande ; aucun Reich ne voulait de

lui. L'unification est l'exclusion ; Panizza fait partie des exclus, un champignon schizogame et pollueur de nids, blasphémateur et ennemi de l'État dans la tradition de la contre-culture des hérétiques *À DEMI FOUS.*

Le nom de *ROQUETS,* qu'on leur a donné en République fédérale, lui convient. Je pense que Baudrillard a raison quand il interprète la perturbation permanente de l'économie du signe de la société bourgeoise comme la victoire du terrorisme. Contre la terreur du *COMMON-SENSE,* la contre-violence inscrit dans le ciel empoisonné les contours d'une nouvelle raison par-delà l'économie. Panizza est un terroriste ; qui ne veut pas devenir un Allemand devrait le lire.

1979

Les choses ne sont pas comme elles restent

A propos de Kargo *de Thomas Brasch*

Thomas Brasch fait partie des gens très doués de sa génération. Être doué, selon Becher, c'est avoir la capacité de se trouver dans des situations socialement instructives. En RDA, Brasch n'a pas manqué d'occasions de faire preuve de cette capacité. Je ne vais pas les énumérer ; elles ont été aussi copieusement colportées dans les médias en RFA, que passées sous silence en RDA, à l'occasion d'une publication dans la série *Album de poésie.*

Deux méthodes pour en finir avec la littérature : en parler et se taire, la vendre et l'interdire. En réponse, deux stratégies opposées : édition pirate et samizdat. Aucun des deux côtés n'a plus le monopole de l'une des deux méthodes, les priorités sont encore différentes. Entraver l'expérience et réduire la production de surplus idéologiques sont les conditions du *statu quo,* auquel les deux systèmes ennemis travaillent avec des moyens identiques et/ou différents dans leur corps-à-corps (clinch) diplomatique. Tant que la prétention à l'adjectif « ennemi » est satisfaite dans la réalité, l'espoir reste de notre côté.

Je regrette qu'en RDA, possèder le deuxième livre de Brasch soit de nouveau un privilège. Cette phrase reste incomplète, si je n'ajoute pas qu'en RFA il en va de même pour ce qui est de l'utiliser. Ici, la situation véritable, là-bas le champ libre, mais artificiel. Ce n'est pas une critique du *Landwechsel* (changement de pays) — une allusion réussie, dans le texte de couverture *, qui

---

* La première édition de *Kargo,* de Th. Brasch, est parue chez Suhrkamp, à Francfort-sur-le-Main, en 1977.

rappelle le *Wildwechsel* (passage de gros gibier) et un panneau routier près de Köpenick : attention, traversée d'ouvriers du bâtiment — qui n'était ni un vote contre la RDA ni pour la RFA, mais d'abord un changement de lieu de travail. Il se peut que les textes de Brasch travaillent mieux ici, en RDA, même si c'est dans l'underground ; mais lui qui, en fin de compte, doit les écrire, peut vraisemblablement mieux le faire là-bas (avec plus de publicité, contre moins de résistances).

Le dilemme n'a de solution qu'individuelle, *chacun pour soi, et l'Allemagne contre tous,* chaque décision est toujours au-delà de la critique. *La meilleure Allemagne* reste une formule des Romantiques : pour le moment et pour longtemps, chacune des deux est l'autre de l'autre. La misère de la comparaison est la misère de l'idéologie. Cependant, le texte du rapport de travail, daté du 30 mars 1977 (donc écrit après l'expatriement), qui a été mis en tête de l'*Eulenspiegel,* formule, à mon avis, pour raison de légitime défense contre une simplification de gauche, quelque chose comme un court-circuit :

« Conversation avec S. et M. Tous deux remarquent que la note sur la fuite dans l'art des trois acteurs ne décrit que le côté moche de la médaille. Parce qu'elle est en même temps une incursion du côté de la forme et, du coup, naturellement, une chance pour le comportement social. Décrire l'impuissance, c'est commencer à la surmonter. De plus, je m'aperçois avec quelle force, depuis mon changement d'un pays allemand pour l'autre, on me prévient qu'on attend de moi que je sorte de mon univers d'artiste hermétique et on exige de moi que je me comporte comme si j'écrivais dans les pages littéraires des journaux. "L'idée ascétique que tu te fais de l'art a peut-être fonctionné là d'où tu viens, mais ici elle est ridicule, m'a dit quelqu'un qui se voit comme un critique engagé face aux conditions qui règnent ici, et, à la

longue, tu ne pourras pas éviter une prise de position claire."

Le malentendu germano-allemand d'une prise de position, l'idéologie comme succédané de colonne vertébrale. C'est aussi le dilemme d'Eulenspiegel, qui n'utilise pourtant l'idéologie que quand il en a besoin pour sa subsistance. Le reste du temps, c'est un luxe. L'art n'a jamais été un moyen de changer le monde, mais toujours une tentative pour lui survivre *. »

La prémisse annule ici la conséquence qui, de plus, telle qu'elle est formulée, n'est pas dépourvue de métaphysique. Tant que les auteurs seront des travailleurs salariés, la littérature ne s'en sortira pas sans proposer des stratégies qui, elles, ne peuvent être proposées qu'à partir d'une intention ou d'une autre de changer de conditions de travail, c'est-à-dire le monde. Jusqu'à nouvel ordre, cela demande le luxe de la production et la démolition de l'idéologie. Je connaissais depuis leur origine la plupart des textes rassemblés dans *Kargo,* parfois dans plusieurs versions, j'ai été associé à quelques-uns comme partenaire de discussion, mais la lecture du livre a été une expérience nouvelle et sur nombre de points irritante. Cela n'a à voir que de façon marginale avec l'autorité de la chose imprimée, qui devient étrangère dès qu'on a une connaissance intime d'un manuscrit, davantage avec le contexte que produisent le montage, la mise en scène des textes, beaucoup avec la résistance optique des photographies : les mères de fer devant la vitrine de la boutique de jouets en guise d'oraison funèbre du jazzman *Jack Tiergarten.* Figures de saindoux refroidi, fossoyeurs dévoués et soigneux de leur postérité. Le vieil homme, survivant des deux guerres

---

* Extraits du livre de Thomas Brasch, *Kargo* (cf. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1979, p. 60-61).

mondiales, près de son écran de télévision, avec films de guerre distrayants. Les poses qu'il photographie, raidies entre défense et menace, mettent en question des pages entières de poésie lyrique. Les trois bûcherons dans la posture des monuments de l'époque stalinienne, leurs haches et leurs scies en position dûment artistique, sombre commentaire à *Eulenspiegel* : impuissance de la description ; de la littérature, quand elle en reste à la description. Les lettres d'employés de bureau comme piquants de fil barbelé dans *Le Tigre de papier* : la banalité de tous les jours contre le pathos de l'intellectuel qui souffre de l'histoire. Peu d'auteurs peuvent soumettre leurs textes à de tels essais de résistance des matériaux.

Le critique de théâtre Rischbieter décrit *Kargo* comme une carrière où différents matériaux sont arrangés avec soin. Il est vrai que le livre n'illustre pas le processus d'une désillusion, la déception se place avant l'écriture, le texte en est la conséquence. Aux points de rupture, il reste à lire que la déception est plus refoulée que travaillée (« surmontée »).

Certains sont trop lisses (« Le crâne est un abattoir aseptisé »). Quelques-uns artificiellement rugueux (« Quand les gens riaient d'Eulenspiegel et applaudissaient un trait d'esprit réussi, il levait les bras au ciel, tournait sur les talons et sentait le goût de la mort »). L'impatience d'attendre que le choc devienne expérience. Peut-être par sentiment de ne pas avoir le temps, parce que les pères l'ont trop gaspillé. La vitesse du mouvement de fuite est cause de pertes. Les images sont là avant l'expérience, la construction avant le détail. L'issue de la déception n'est pas de fuir, mais de travailler la déception. *Eulenspiegel,* le texte peut-être le plus important du livre, formule cela négativement.

Ces textes sont presque sans exception symptomatiques, c'est-à-dire livrent à la critique leurs conditions

historiques : c'est ce qui fait leur qualité. Ils appellent la critique, parce qu'ils renferment le potentiel d'une nouvelle (d'une autre) critique. Je les lis aussi comme une critique de mon travail, pour autant qu'il représente la pétrification d'une espérance. Les lisant, je me demande dans quelle mesure cette représentation a contribué et contribue à la pétrification. Un autre mouvement de fuite, un autre pas dans le piège. Les monuments devraient être réservés aux morts, ce qu'on ne tue pas, on n'en conserve rien. Visiblement, dans l'histoire récente, l'art est entouré d'une foule de pièges particulièrement dense.

La génération de ceux qui ont trente ans aujourd'hui en RDA a appris à connaître le socialisme non pas comme espoir d'*autre chose,* mais comme réalité déformée. Pas le drame de la Deuxième Guerre mondiale, mais la farce des *guerres de substitution* (contre le jazz et la poésie lyrique, la barbe et les cheveux longs, les jeans et le beat, les chaussettes bariolées et les posters de Che Guevara, Brecht et la dialectique). Pas les luttes de classe véritables, mais leur pathos, rendu toujours plus creux par les contraintes d'une société du rendement. Pas la grande littérature du socialisme, mais la grimace de sa politique culturelle : des fonctionnaires non qualifiés qui invoquent désespérément le dix-neuvième siècle, époque où l'adversaire était encore « en bonne santé », telle est l'autre *maladie infantile,* et bien tenace, du socialisme né avant terme. (Un État qui se conçoit comme révolutionnaire doit faire de la critique des besoins son premier besoin. Mais aussi longtemps que la direction guide le courant surtout du haut vers le bas, le verdict tombera précisément toujours sur les besoins nouveaux.)

La blessure de la frontière ouverte. Qui continue à saigner sous le pansement de première urgence. Prague non comme un traumatisme, mais comme la fin d'un traumatisme. Une fin, qui en faisait commencer un

nouveau, lequel n'est plus domicilié dans la conscience, mais intervient dans l'existence. (*Eulenspiegel* de Brasch : « C'est maintenant que tu apprends le meilleur ».)

L'utopisme de l'opposition. De Harich, dont l'entrée en lice, à ce jour, n'a eu pour but que la lutte finale qui décidera des valeurs éternelles de l'humanité, en passant par Biermann, toujours enclin à chanter la résurrection d'un communisme qui ne hante plus que *Le Manifeste,* jusqu'à Havemann, enfermé dans le rêve de récupérer la virginité du socialisme, dans un troisième lit nuptial, sous le ciel du Sud.

Je n'ai pas à m'excuser de n'avoir pu lire et critiquer le *Trente-deuxième essai* de Thomas Brasch pour *Quitter sa propre peau sur un bateau qui coule**, simplement comme de la littérature. Cela me concerne trop et j'espère qu'il ratera aussi le trente-troisième. Car il est toujours le meilleur dans sa propre peau et les bateaux qui coulent ne sont pas un alibi pour se suicider. Ce sont justement les traces et les cicatrices de sa biographie de RDA qui distinguent ses textes de la masse de la production littéraire ouest-allemande, qui dans l'ensemble m'ennuie totalement. Je ne sais pas quelles en seront les suites là-bas, mais, en RDA, après la publication de ses livres, *Les Fils meurent avant les pères* et *Kargo,* personne ne pourra plus écrire comme s'il ne les avait pas écrits. *Les choses ne resteront pas comme elles sont.*

1977

---

* Sous-titre de *Kargo* (NdT).

« Le cas Althusser m'intéresse... »

Procès-verbal d'une conversation

En tant que théoriciens, Althusser et Poulantzas ne m'intéressent pas. Je n'ai pas besoin d'une théorie de l'État. Je sais combien cela est faux, parce que cette théorie sort d'une expérience, pour laquelle elle est peut-être juste. Mais cela ne me concerne pas, je n'en ai pas besoin. Il est sûr que c'est mon problème si j'ai un tamis aussi grand, avec des mailles tellement larges que beaucoup trop de choses passent entre-temps au travers, et si, par exemple, les problèmes de la majorité de la population en RDA ou en République fédérale ne m'intéressent absolument pas. Mais c'est comme ça, je ne peux rien y changer. Cela touche peut-être à l'objet des travaux d'Althusser : expliquer comment naît une chose de ce genre.

C'est le cas Althusser qui m'intéresse comme matériau, pas le phénomène. Althusser m'intéresse comme Pasolini m'intéresse, le cas Pasolini ou, ce qui doit sembler d'abord bizarre, le cas Gründgens — l'échec des intellectuels dans des phases historiques déterminées, l'échec peut-être nécessaire des intellectuels.

... un échec qui tient lieu de quelque chose. Pour moi, c'est encore et toujours Hamlet, le personnage qui depuis longtemps m'intéresse le plus. Quand on essaie d'intégrer cette affaire criminelle ou cette tragédie privée dans un contexte historique, alors c'est un matériau dramatique. Ce qui m'a frappé, c'est que ce qui m'intéresse là-dedans comme matériau, je l'ai déjà écrit : dans *Hamlet.* C'est pourquoi, si nous parlons métier, je ne pourrais pas écrire de pièce sur Althusser, dans *Hamlet* tout y est déjà.

Et pourtant, le cas Althusser m'intéresse. Je note que je ne suis pas au bout de ce matériau. Un exemple. Des amis, des camarades en Italie, voulaient faire une espèce de documentation sur le thème : comment le modèle de la Commune de Paris s'applique-t-il ou ne s'applique-t-il *pas* aux luttes de classes en Italie — la question de la conquête du pouvoir par la classe ouvrière. C'était pensé très abstraitement, très traditionnellement. Il y a eu beaucoup de va-et-vient et beaucoup de conversations pour voir ce qu'on pourrait faire, comment on pourrait faire. J'en faisais partie, et j'en suis toujours revenu au seul point qui m'intéressait. Conçu comme une scène : il y a Marat qui est dans un local de machines à sous et qui essaie de dire aux jeunes gens qu'il est moche de jouer au flipper ; alors il est poignardé par la Corday, parce qu'elle, elle a envie de jouer au flipper. Ce serait à peu près le noyau de ce qui m'intéresse maintenant dans ce matériau. Ce que dit Marat n'est pas forcément en retard.

Seulement personne ne veut l'entendre.

Pourquoi ? Parce qu'il n'y a pas de réponse aux attentes de la génération, qui là-bas joue au flipper, quant à sa vie. Pour toute la durée de sa vie, on ne peut rien lui promettre de meilleur et de plus différencié, en fait de plaisir, que le flipper. Chaque être pensant d'ici sait bien qu'au cours de sa vie, il ne se produira pas de révolution ici. Se « décider » pour elle n'aurait donc qu'une valeur morale...

Les enfants et les enfants de nos enfants ? Cela ne compte plus. Cela pourrait aussi être la raison du meurtre qu'a commis Althusser ou du suicide de Poulantzas. Quand on ne se sent pas isolé, on ne se tue pas. Tant qu'on croit qu'on peut dire quelque chose aux autres, transmettre quelque chose par les autres, on ne se tue pas. Lors des brefs séjours que j'ai faits en France, j'ai

toujours eu l'impression qu'on y trouve encore un domaine universitaire autonome, où la théorie est une valeur en soi. Mais à l'heure actuelle, c'est aussi en train de s'achever. Cela a duré très longtemps. 1968 a été probablement une tentative pour faire un nouveau début. Mais ç'a été un point final.

En Italie, on voit des enfants qui restent sept heures assis devant un téléviseur à regarder des dessins animés japonais, en face desquels les américains sont encore d'une profondeur faustienne et d'un grand contenu humain, ils ont toujours un reste d'humour, alors que les films japonais sont aussi stupides que brutaux. Quand ces enfants ont fait cela pendant quelques mois ou pendant des années, il n'y a plus rien à faire d'eux dans cette vie que ce que le marché attend d'eux. C'est ainsi.

Perte d'histoire — En ce moment j'ai l'impression qu'un mouvement de fuite se produit aussi chez moi. Je ne sais pas combien de temps il va durer, ni jusqu'où il ira. A l'heure actuelle, je m'intéresse beaucoup à mes rêves et j'essaie de les noter, au moins de temps en temps. Le principal travail, me semble-t-il, tient à ce qu'on rattrape ses rêves, quand on les écrit, ce qui est impossible. On ne peut jamais les noter aussi précis et en même temps aussi complexes qu'on les fait. Vu selon une autre conception, ce n'est naturellement pas un bon symptôme. Mais je vais essayer pendant un moment.

Il y a pour moi un problème informulable : quand je tente de découvrir pourquoi les textes d'Althusser m'intéressent toujours moins que ceux de Foucault ou de Baudrillard, c'est parce que les textes d'Althusser n'ont guère pour moi la valeur d'un matériau. Parce qu'il a toujours tenté d'éclaircir des problèmes ou des questions, dont j'ai l'impression que je ne me les pose plus depuis longtemps, que je ne les trouve plus pertinents. J'ai l'impression, mais je ne peux pas le prouver, parce que

je l'ai lu trop peu, et pas de façon continue, qu'Althusser s'est énormément fatigué à se battre contre des moulins à vent. On peut sûrement dire, en sens inverse, que Foucault et plus encore les autres, Baudrillard ou Lyotard, ont préféré essayer de se métamorphoser en moulins à vent, pour ne pas se retrouver dans cette situation. Si le vent tombe, cela ne bougera plus là non plus.

La thèse de Foucault sur la fin de l'intellectuel bourgeois *. J'ai trouvé le texte très clair. C'est aussi un aspect important pour le cas Althusser : comme l'intellectuel ne peut plus être un représentant, il ne peut plus être qu'un symptôme ou se mettre à la disposition en tant que symptôme — ou que document. Ce qui s'est passé pour Althusser et Poulantzas, c'est une documentation. Ils ont avoué, sûrement pas de façon consciente, qu'ils n'étaient plus des représentants, qu'ils étaient des symptômes. Et du matériel. De ce point de vue, la phrase cynique inscrite sur un mur en face de l'École Normale à Paris — « Althusser a toujours voulu être un travailleur manuel » — n'est pas seulement cynique.

Oui, je crois que les révoltes de la jeunesse sont un facteur d'espoir. Dans les États industrialisés, il se forme toujours plus d'enclaves du tiers monde. Que Berlin soit la troisième plus grande ville turque, je trouve cela d'une importance énorme. C'est pourquoi se référer au tiers monde (comme dans *La Mission*) n'est absolument pas du romantisme. Le tiers monde n'est pas seulement en Afrique et en Amérique latine, il se forme à Zürich, à Berlin et à Hambourg, comme d'abord à New York et en Italie — les parallèles USA/Italie sont toujours plus frappants.

Depuis des années, je ne sens plus aucune impulsion

---

* Michel Foucault, « *Der sogenannte Linksintellektuelle* », in *Alternative* 119, Berlin 1978.

pour l'analyse. Il m'est difficile d'y porter de l'intérêt. D'une certaine façon, l'art est une pratique aveugle. Je vois là une possibilité : utiliser le théâtre pour de tout petits groupes (pour les masses, il n'existe déjà plus depuis très longtemps), afin de produire des espaces d'imagination, des lieux de liberté pour l'imagination — contre cet impérialisme d'invasion et d'assassinat de l'imagination par les clichés et les standards préfabriqués des médias. Je pense que c'est une tâche politique de première importance, même si les contenus n'ont absolument rien à voir avec des données politiques.

Avec Althusser et Poulantzas, on atteint un point où leurs concepts n'ont plus de prise. Ils n'ont pas d'autre langage que celui de leurs notions et pas d'autre instrument à leur disposition. Arrive alors le moment où ils s'aperçoivent que cela n'a plus aucune prise sur rien, sur aucune réalité.

Au départ, il est tout à fait indifférent de savoir comment ou de quoi sont faits ces lieux de liberté pour l'imagination, si les contenus sont mauvais ou bons, c'est tout à fait indifférent. Cela sonne mal, et volontariste : la seule chose importante pour le moment, à mon avis, est que quelque chose naisse dans ces États d'ordre. Même si l'on s'effraie, à l'occasion, des couleurs que cela prend. Il y a sûrement en ce moment un chic du fascisme ou un fascisme chic en RFA ou en France. Mais je verrais cela aussi comme le symptôme qu'il y a des besoins qui ne peuvent plus être satisfaits, ni par la théorie de gauche ni — et cela est l'élément positif — par l'américanisation. Qu'il y a entre les deux des réserves qui ne sont pas utilisées, qui ne sont pas épuisées, des îles de désordre. Elles sont importantes, et il importe qu'elles soient tenues en vie, nourries et accrues. Le problème est que, sitôt que les jeunes gens peuvent dire ce qu'ils veulent atteindre, ils sont déjà paralysés. Je crois que dans toutes

ces sociétés industrielles, ce n'est pas du tout concevable autrement. Tant qu'une force est aveugle, elle est une force. Sitôt qu'elle a un programme, une perspective, elle peut être intégrée et fait partie de l'ensemble.

La fonction de la politique culturelle est d'empêcher les événements. Mais la vie, c'est que quelque chose arrive, que quelque chose se passe. Et quand il ne se passe plus rien, alors c'est fini. C'est le point où les systèmes deviennent les ennemis de la vie, et où la pensée, le système conceptuel, devient aussi l'ennemi de la vie. Et, dans cette mesure, j'en reviens à la phrase cynique sur le « travailleur manuel » : le premier événement dans la vie d'Althusser a été le meurtre de sa femme. Cela parle en effet contre sa biographie en tant que penseur, en tant que théoricien.

1981

Lettre au metteur en scène de la première représentation de *Philoctète* en Bulgarie au Théâtre Dramatique de Sofia

Cher Mitko Gotscheff, ta mise en scène de *PHILOCTÈTE* au théâtre de Sofia m'a fait voir la pièce sous un jour nouveau. J'évite de dire : je l'ai vue pour la première fois, parce que cela pourrait être taxé de formule de politesse par des critiques qui manquent de points de comparaison. Il existe une esquisse de décor de Karl von Appen pour une mise en scène de la pièce, que le Berliner Ensemble avait envisagé de monter. Elle présente, encadré par la façade du château de Schönbrunn, sur un amas de lave noire, un vieillard nu avec l'arc d'or et, à la rampe, en armure d'apparat, les émissaires de l'état major grec devant Troie. Un tableau anachronique. Je n'ai pas besoin de te dire que le théâtre vit d'anachronismes. L'historicisation brechtienne n'est qu'une autre manière de nommer la collision (le drame) des strates de temps (du matériau, de l'auteur, des interprètes et du public), qui détermine son espace vital. Schönbrunn représente l'implosion de la Renaissance dans le baroque. L'évidement des valeurs trouve son expression dans la pompe de la façade, le grand mouvement se coagule en grande apparition, l'humanisme porte l'uniforme. Le vieillard dans la lave représente l'exclusion, moteur et prix du progrès. L'usure des armures d'apparat en service sur Lemnos devait rendre transparent l'éclat de la langue pour qu'apparaisse sa fonction d'instrument de domination. (Tant que le national-socialisme a été à l'offensive, ses films de propagande n'ont pas eu besoin de beaucoup

de texte. Le capitalisme était identique à lui-même, les images parlaient en sa faveur, son intérêt déterminait les choix. Dans les films de contre-propagande des Alliés occidentaux, dont la guerre contre l'Allemagne était au fond une guerre fratricide, le texte domine.) La mise en scène de Hans Lietzau au Residenz-Theater de Munich offrait au regard un cirque où trois clowns (sanglants) rabâchaient à eux-mêmes et aux autres leur conception du monde. La résistance des corps au texte n'ayant pas été organisée, l'interprète d'Ulysse ne pouvait rendre lisible la tragédie du personnage. Manquait le moment utopique qui se trouve pris dans la langue (versifiée) comme l'insecte dans l'ambre. Hélène Weigel tenait *PHILOCTÈTE,* de même que *LA DÉCISION* de Brecht, pour injouable. Il y manquait à ses yeux le fortuit, le non-nécessaire, le « gravier ». Elle ne voyait pas, elle était peut-être en tant que comédienne de Brecht incapable de voir que, dans des pièces de cette facture (déterminées par leur matériau, humanité de transition dans la récusation des époques), seul le comédien peut introduire le hasard dans le jeu, son corps le gravier sur lequel le texte s'inscrit et se perd d'un même mouvement, substitut d'autres corps qui sont livrés au massacre des idées, au verbe de facto meurtrier que Hölderlin a puisé dans la tragédie de Sophocle pour s'y briser le crâne, parce qu'il ne comprenait plus son présent, au verbe en tant que réalité, au meurtre fait de mots, à la terreur qui entre en action quand la pratique se met à théoriser, comme Œdipe pourchassant la vérité de l'oracle.

Dans le langage des corps de votre représentation au théâtre de Sofia, j'ai vu ce type de traduction du texte en théâtre, la transformation de la fable de carrefour des contradictions en épreuve de résistance à la rupture pour les participants, l'opposition des corps au viol par la contrainte objective des idées, *LE VERBE QUI SE FAIT*

MEURTRE. L'épreuve totale de résistance à la rupture à laquelle les collectifs humains sont soumis en notre siècle qui sera peut-être le dernier (si l'opposition tourne à vide et ne parvient pas à trouver sa place entre les pôles), l'humanité ne pourra lui survivre qu'en tant que collectif. Le principe communiste *TOUS OU PERSONNE* prend son sens ultime sur le fond du possible suicide de notre espèce. Mais le premier pas menant, dans ce collectif, au dépassement de l'individu est sa mise en pièce, la mort ou la césarienne comme alternative de l'*HOMME NOUVEAU*. Le théâtre simule ce pas, maison de plaisance et cabinet des horreurs de la métamorphose. En ce sens, et à l'encontre de l'interprétation snobinarde et myope selon laquelle la pièce serait un drame de la désillusion, *PHILOCTÈTE* est le négatif d'une pièce communiste. Le Philoctète de Georgi Miladinow a la fière sottise (*BÊTE ET FIER COMME LES AIGLES*) du héros tragique. Il sait habilement multiplier les usages qu'il fait de son pied malade : ornement, fardeau, butin. Son identité aussi : en une époque vouée à la douleur, notre homme est réduit à l'état de note au pied de la page, commentaire hurlant du membre malade. La plaie peut être utilisée comme arme, car le pied désigne le trou dans le filet, la faille dans le système, l'espace de liberté entre l'animal et la machine — sans cesse menacé et sans cesse à reconquérir — où point l'utopie d'une communauté humaine. L'oiseau boiteux met le vol à distance. La tragédie fait chou blanc. Son développement récuse la consolation, qui est un sursis. Il transporte le néant, le commencement possible. Il y a des races et des peuples tragiques. Matthias Langhoff raconte une fête dans un village du Yucatan : un groupe beat est arrivé de la ville ; deux cents *indios* écoutent deux heures durant, le visage de marbre et sans qu'un muscle ne bouge, la musique de sirène de leurs ennemis. Ils n'ont pas besoin de se faire lier au mât

(d'ailleurs ils n'auraient sans doute pas le personnel pour ce service) comme Ulysse, l'Européen, qui est en une seule et même personne le faiseur de tragédie et le liquidateur de la tragédie. Depuis Christophe Colomb ils mangent la mort. Leur existence dépend d'une seule question : qui se cassera les dents sur qui. La nouvelle Rome s'appelle USA. Che Guevara est la Croix du Sud.

Comme Jason, le premier colonisateur, écrasé par son véhicule au moment de passer du mythe à l'histoire, Ulysse est une figure du franchissement des frontières. Avec lui, l'histoire des peuples se dissout dans la politique des faiseurs, le destin perd son visage et devient le masque de la manipulation. Dante a projeté le point de non-retour sur la paroi de feu de son *ENFER,* Ulysse échouant sur les brisants de l'Atlantide :

DE LA TERRE NOUVELLE LE SOUFFLE D'UN CYCLONE

...

JUSQU'À CE QU'AU-DESSUS DE NOUS S'ABATTE LA MER

Avec son jeu grimacier, Dimiter Ganew inscrit dans le personnage la fêlure, qui est le stigmate des passeurs de frontière, et débarrasse le rôle de tout effet plastique. La frontière passe le corps qui la franchit : la fêlure est le passage. Ulysse, premier comédien de son destin, est l'étranger ici comme là-bas, son nom est personne, son pays un no man's land. Des déserts qui naissent sous son pas se lève contre lui la tempête de sable qui perfore le *GREC STATUFIÉ* de Hegel. Il sera le premier à pouvoir sortir de sa peau et à ressentir le frisson de l'aliénation. Il en jouira. Seulement parfois la grimace qu'est son visage gèlera de nouveau, comme si elle voulait se retirer dans l'espace clos de la statue, à l'abri de l'image et du regard, lors de la lecture du texte qui sourd de l'abîme,

derrière la clôture trouée de ses dents, depuis que Homère, aveugle aux conséquences, lui a délié la langue.

Néoptolème reste dans la statue. Il est de l'étoffe dont les monuments sont faits. Le chapitre Philoctète décrit le premier pas de sa marche vers la pétrification, la première phase du travail par lequel le sculpteur, c'est-à-dire l'histoire, élabore l'œuvre, Ulysse, le pragmatique, étant l'outil. La leçon que l'opération commando Lemnos tient prête pour la recrue : le sang guérit les plaies. Quand la statue se disloque, les jointures sont barbouillées de sang. Le sang sera sa seconde peau. Quand il a séché, le monument tient debout. Contrairement à Philoctète, dont la conscience de soi est déchirée, il incarne la conscience de soi rapiécée, qui convertit l'expérience de la violence en agression. Soutenu par son costume, quelque chose entre l'âge de pierre et la fin des temps, entre la carapace du saurien et la combinaison d'astronaute, le corps secoué par les spasmes de la puberté, semblables aux douleurs de l'enfantement, comme pour indiquer la naissance de la mort qui sera sa réponse au désordre non maîtrisé de la vie, Ivailo Gerasow trace les contours tremblés de la figure héraldique du guerrier venue de la grande tirade des comédiens de *HAMLET,* description de la chute de Neoptolème (qui s'est mué en Pyrrhus) lorsqu'il se glorifie d'être le premier boucher aux portes de Troie, concert à la carte pour l'intellectuel qui ne peut voir le sang et veut pourtant le boire :

> Le farouche Pyrrhus, dont les armes noires
> Et le morne dessein ressemblaient à la nuit
> Quand il était caché dans le cheval funeste,
> Va couvrir maintenant cette noirceur
> D'un plus affreux blason. De pied en cap
> Le voici rouge, horriblement souillé
> Du sang des pères, mères, filles, fils,

Séché sur lui, recuit par le feu des rues
Qui jette sa clarté maudite, impitoyable
Sur le meurtre du roi. Exaspéré, brûlé,
Recouvert de la glu du sang coagulé,
Pyrrhus, les yeux comme des rubis, infernal,
Cherche l'aïeul Priam.
Il le trouve bientôt, qui porte aux Grecs
De bien trop faibles coups. Sa vieille épée
Se refuse à son bras et à son cœur,
Elle tombe... Ô combat trop inégal !
Pyrrhus frappe Priam et dans sa rage
Le manque ; mais le vent de son glaive féroce
Fait choir le pauvre ancêtre. Ah, il semble alors
Que l'insensible Ilion ait ressenti ce coup.
Sa cime embrasée croule et, d'un affreux fracas,
Surprend l'oreille de Pyrrhus : et cette épée,
Qui allait retomber sur la tête blanche
Du vénéré Priam, reste suspendue.
Telle une image peinte est Pyrrhus, immobile.
Il semble indifférent à ce qu'il voulait,
Il ne fait rien ;
Mais comme avant l'orage le silence
Emplit le ciel, comme les nues s'apaisent,
Comme les vents impétueux restent sans voix
Au-dessus de la terre comme morte — et le tonnerre
Déchire alors affreusement le ciel, ainsi Pyrrhus
S'éveille après sa pause à la vengeance.
Et jamais les marteaux des Cyclopes n'ont chu
Avec moins de remords sur l'armure de Mars
Ouvragée pour l'éternité, que l'épée sanglante
De Pyrrhus n'a frappé Priam. Honte, honte, Fortune,
Ô prostituée ! Et vous, ô tous les dieux,
Assemblez-vous pour lui ravir sa force,
Brisez la jante de sa roue et ses rayons,

Et lancez son moyeu des hauteurs du ciel
Jusqu'en l'abîme infernal !
Mais qui eût vu, hélas ! la reine emmitouflée
Courir partout pieds nus, menaçant les flammes
Des pleurs qui l'aveuglaient, un torchon sur sa tête
Qui naguère portait la couronne, et pour robe
Sur ses reins épuisés une couverture
Prise au hasard dans l'affre de la peur,
Oui, qui eût vu cela, d'une langue de fiel
Eût dénoncé la trahison de la Fortune.
Mais si les dieux eux-mêmes l'avaient vue
Apercevant Pyrrhus qui se complaisait
De son glaive à hacher le corps de Priam,
Alors le cri qu'elle poussa,
Pour peu que le malheur des hommes les émeuve,
Aurait empli de pleurs les yeux brûlants du ciel
Et accablé les dieux ! *

Les monuments ne saigneront pas avant la dernière bataille. Dans aucune des autres représentations que je connais, le problème structurel de la pièce n'a été résolu : le renversement de la tragédie en farce, ou en ce que Schiller a appelé la satire tragique, par le coq-à-l'âne d'Ulysse qui passe de l'impossibilité de remplacer Philoctète vivant à la nécessité d'utiliser Philoctète mort. Ainsi une nouvelle espèce entre en scène : l'animal politique. Quand, après les obsèques nationales improvisées de l'arme prodigieuse, bombe non éclatée qui devait être désamorcée, Ulysse tire des coulisses sa boîte à malices et en sort le double, la poupée divisible qui remplacera le héros (indivisible), il offre au regard un avenir qui met techniquement à exécution l'interchangeabilité de l'individu. Se demander si le truc de la boîte

---

* Traduction Yves Bonnefoy, nouvelle édition de *Hamlet* de Shakespeare publiée en 1988 par le Mercure de France.

à malices enlève à l'« action » l'apparence du libre choix dont la politique a tant besoin, comme l'ancien destin travestissait le hasard en nécessité, c'est poser la question de la place du théâtre dans l'espace temporel entre le sujet et sa représentation. Le spectacle l'impose contre le cannibalisme de l'empathie, contre la terreur du concept, contre la mort de l'expérience. L'espace conçu par Svetlana Zwetkowa bannit le public sur la scène, lieu de l'exil. Entre les brisants de la salle vide et la machine du théâtre, ascenseur, passerelles, tournette, dont l'usage est réservé aux comédiens, le public ne joue plus aucun rôle, épave de sa propre histoire que le texte découpe dans la mer glacée de son souvenir. Avec le nihilisme, point de fuite de la politique chrétienne-capitaliste, sonne l'heure du comédien. Le renvoi à « l'autre côté » fait du réel un prétexte, du monde un alibi. Le théâtre ne peut retrouver sa mémoire de la réalité qu'en oubliant son public. La contribution du comédien à l'émancipation du spectateur est son émancipation par rapport au spectateur. La conséquence dramaturgique de cette organisation de l'espace est le déplacement du prologue au moyeu de la pièce, zone de liberté du spectateur : liberté de pouvoir imaginer, compte tenu de la découverte par les protagonistes du caractère fortuit de leur opposition, un autre déroulement, liberté de s'insurger contre l'habitude de personnaliser les situations de contrainte, habitude qui repose sur une fausse conception de l'individualité. Le prologue met le cirque en question : le spectre de la comédie dénonce dans la ruse de la raison l'esprit de l'escalier. Le moyeu de la pièce est le centre silencieux de la tempête dont l'extension et la vitesse sont marquées par les deux rotations de la tournette. Elle tourne lentement pour le vertige du jeune fan lors de son éloge aveugle du suicide d'Ajax, aveugle à la chute du héros lorsque celui-ci perd l'équilibre de son illusion héroïque

au sujet de l'opération *HÉLÈNE*. La folie du Grec offensé qui attaque le bétail dont la chair permet aux assaillants de reproduire leur force de combat, parce qu'il les confond avec ses compatriotes, c'est-à-dire avec les véritables bêtes de boucherie, trace vaguement l'esquisse d'une compréhension des choses beaucoup plus tardive, anticipation aveugle du regard sombre d'Euripide sur les garages souterrains de l'histoire, ouverts par sa tragi-comédie de l'Hélène égyptienne : après la destruction de Troie, sur le bateau de Ménélas, à peine en mer, l'Hélène reconquise se dissout dans l'air incandescent. Lors de l'escale en Égypte, les vainqueurs décontenancés voient surgir, vivante, d'un temple où elle a vécu tout le temps de la guerre de Troie, la véritable Hélène. La cause de la guerre était un fantôme, plaisanterie cruelle de dieux mauvais. Le novice a intégré en lui le héros, le modèle, et danse avec le mort, figure érotique de l'initiation. Les morts se reproduisent par l'exemple, l'énergie pubertaire nourrit les machines de guerre, l'adolescent marche, enceint, au combat, la mort en embryon sous son cœur. Je me rappelle un bout de poème d'un auteur à juste titre oublié, qui réduit ce processus à son dénominateur fasciste : *QUAND LE HÉROS SE DRESSE / DANS L'ÂME DE L'ENFANT / LES YEUX GRANDS OUVERTS ET MUET / SÛR DE L'ÉTERNELLE MISSION*... L'éternité de la mission est le rêve impérialiste de la continuité du génocide. L'image impérissable de cette possession du sujet comme préalable à la colonisation est fournie par la version de Goethe de la ballade du Roi des Aulnes : *VEUX-TU, GENTIL ENFANT, T'EN VENIR AVEC MOI*... La deuxième rotation (rapide) de la tournette est réservée au paroxysme de la vengeance. Philoctète, le banni, réduit à son existence animale par une décision politique, teste son retour à l'humanité en faisant du fonctionnaire de son bannissement un quadrupède.

Néoptolème, qui retire de la circulation celui qui n'est plus intégrable dans la forme dominante des relations, met les points sur les i et fait s'arrêter la tournette, son rayon d'action est le plus large parce que son horizon est le plus étroit. Fait partie du réalisme de la représentation l'affirmation de la réalité du théâtre dans le maniement des accessoires. Aucune autre réalité, par exemple celle du public ou de l'histoire, n'est simulée. A la boîte à malices pour le double répond la vitrine pour l'arc. Il n'est utilisé qu'une seule fois comme arme, pour tuer Philoctète, et, pour prolonger l'image de la guerre dans le présent du spectacle, sous forme de parodie de pistolet-mitrailleur. L'exposition de l'arc comme pièce de musée ou relique prépare l'horrifiante découverte d'Ulysse : la valeur d'usage du fonctionnaire mort n'est en rien inférieure à celle du vivant, elle la dépasse même peut-être aussi longtemps que l'armée est la propriété, c'est-à-dire la fonction du chef de guerre. La première fouille : naissance de la pensée archéologique. (La conséquence de l'archéologie et — provisoirement — l'ultime produit de l'humanisme en tant qu'émancipation de l'homme par rapport à la nature est la bombe à neutrons.) La mainmise de l'État sur les morts montre une facture déjà romaine chez Sophocle et qui est aussi le projet de l'adaptation : la guerre de Troie apparaît comme un détour sanglant de l'histoire menant à la fondation de Rome qui mettra un terme à l'ère grecque. Le parallèle avec l'histoire contemporaine : l'attaque par Hitler de l'Union soviétique et son résultat inverse, l'ouverture, déclenchée par la Révolution d'octobre, du monde capitaliste à l'onde de pression du tiers monde paupérisé *AU NOM DE L'ACROPOLE.* La continuation de la politique coloniale par le biais de l'aide au développement accumule le potentiel nécessaire au renversement du système. La spirale de l'histoire ruine les centres en

se broyant un chemin à travers les zones périphériques. Dans ce déplacement, qui du point de vue d'une seule génération se soustrait à toute interprétation logique, réside la justification du doute envers le progrès. Ce doute est existentiel tant que l'humanité n'a pas élaboré une nouvelle conscience de l'espèce, qui présuppose la possibilité d'une histoire universelle. La perte de cette conscience a été le prix à payer pour sortir du règne animal. Revenir en arrière est du romantisme d'Indiens, la tentative moderne de détourner sur une orbite l'avancée de la spirale vise à la destruction de la planète.

Tandis que j'écris je vois un tableau de la Renaissance : deux chevaux sellés, seuls sur une vaste place encadrée d'une architecture romane. Grattant de leurs sabots un dallage en pierre qui ne produit qu'un peu de poussière invisible aux yeux humains, frottant leurs encolures l'une contre l'autre, ils attendent leurs cavaliers, qui sont peut-être en train d'être égorgés dans une des cours intérieures, ou qui s'égorgent l'un l'autre. Quand les discothèques seront abandonnées et les académies désertées, le silence du théâtre, qui est la raison de sa parole, sera de nouveau entendu.

27 mars 83

Dix-neuf réponses de Heiner Müller

Questions posées par Carl Weber

Il y a deux ans environ, vous avez été invité à une conférence sur le postmodernisme à New York. Vous n'avez pas pu y participer, mais vous avez communiqué un texte qui définissait votre position par rapport à certains aspects de l'art contemporain. Pourriez-vous préciser ce qui constituerait à vos yeux un théâtre postmoderne ?

A ma connaissance, le seul artiste qu'on pourrait qualifier de postmoderne était August Stramm : c'était un moderniste qui travaillait dans un bureau de poste.

Le langage occupe une fonction centrale dans votre œuvre, beaucoup plus importante en tout cas que chez la plupart des auteurs dramatiques américains d'aujourd'hui. Pourriez-vous préciser votre conception de la fonction du langage dans le théâtre contemporain ?

J'aimerais revenir sur la première partie de cette question ; votre point de départ me semble inexact. Le langage est également important pour les Américains, qu'il s'agisse du théâtre ou d'autres formes d'expression ; mais c'est un langage différent, me semble-t-il, dont la fonction sans doute est différente. Un critique de cinéma m'a demandé un jour pourquoi les œuvres théâtrales et cinématographiques en RDA faisaient souvent appel à un langage poétisant plutôt qu'à ce qu'il appelait un langage naturaliste, pourquoi cette tendance à préférer la stylisation au réalisme ? Cette remarque, qui ne vaut que jusqu'à un certain point, s'explique par le fait que la RDA n'est pas photographiable : ici, les acteurs ne peuvent même pas dire « Guten Tag » sans que ça ait l'air d'un men-

songe. Le réalisme ne fonctionne absolument pas, seule la stylisation fonctionne — ce qui est une façon de reprendre la remarque de Brecht selon laquelle une photographie des usines Krupp ne nous dit au fond rien sur les usines Krupp. Les acteurs de l'Ouest sont beaucoup plus à l'aise avec le naturalisme, pour travailler sur des textes, des pièces ou des films. Ici, ils sont meilleurs dans les mises en scène de classiques, autrement dit dans tout ce qui implique une transposition stylisée de la réalité immédiate.

Quelle est la place du langage par rapport à la riche imagerie visuelle qui occupe une place de plus en plus importante dans vos pièces ?

Le plus mauvais souvenir que je garde de mon séjour aux États-Unis est un film de Disney, *Fantasia.* Je n'en avais jamais entendu parler, et j'ai assisté à une projection par erreur. Il y avait trois films à l'affiche dans le même cinéma, et je me suis trompé de salle. Le plus monstrueux à propos de ce film, je l'ai appris par la suite, c'est que pratiquement tous les enfants américains entre six et huit ans sont amenés à le voir un jour ou l'autre. Ce qui signifie que ces gens ne pourront plus jamais entendre certaines œuvres de Beethoven, Bach, Haendel, Tchaïkovski, etc., sans voir les personnages et les images de Disney. Ce qui me paraît terrifiant là-dedans, c'est l'invasion de l'imaginaire par des clichés et des images indélébiles ; l'image est utilisée pour faire obstacle à l'expérience, à l'expérience du réel.

Quel rapport avec votre théâtre ?

Wolfgang Heise, un philosophe qui vit ici en RDA, a dit un jour que le théâtre est un laboratoire de l'imagination sociale. Je trouve cette remarque pertinente par rapport à ce qui nous occupe. Si on part de l'hypothèse

que les sociétés capitalistes et, à vrai dire, toutes les sociétés industrialisées, la RDA y compris, visent à réprimer et à instrumentaliser l'imagination, à l'étouffer même, alors pour moi l'objectif politique de l'art aujourd'hui doit précisément être de solliciter l'imagination. Pour en revenir à notre exemple de *Fantasia,* le fonctionnement métaphorique du film de Disney consiste à limiter la force symbolique des images, à les rendre directement allégoriques et réductibles à une signification unique. Par contre, dans les premiers films russes, les images charrient un torrent de métaphores comparable à celui que l'on trouve au cœur de la littérature élisabéthaine. Dans ces films, les métaphores fonctionnent comme une sorte de rempart visuel contre une réalité en évolution beaucoup trop rapide, une réalité qui ne peut être appréhendée et assimilée que de cette façon très particulière. On assiste à la création d'un monde d'images, qui *résiste* à une lecture interprétative, et qui ne peut être réduit à une métaphore univoque. C'est ce que j'essaie de faire dans mon théâtre.

Vous avez utilisé d'autres formes littéraires, poésie, nouvelles, etc., mais vous êtes toujours revenu au théâtre, et même récemment comme metteur en scène de vos pièces. Est-ce parce que vous pensez que le théâtre est un moyen d'expression plus adapté à l'exploration des problèmes complexes de notre époque ?

J'éprouve une réelle difficulté à écrire de la prose. Je ne crois pas à la littérature comme œuvre d'art destinée à la lecture. Je ne crois pas à la lecture. Je ne pourrais pas m'imaginer écrire un roman.

D'où vient votre méfiance à l'égard de la prose ?

Quand on écrit de la prose, on est tout seul. On ne peut pas se cacher. Par ailleurs, je ne crois pas que je pourrais

écrire de la prose à la troisième personne. Je ne peux pas écrire : « Washington se leva et se rendit dans la 42e rue. » Je ne peux imaginer écrire de la prose qu'à la première personne. Quand on écrit des pièces de théâtre, on peut toujours parler à travers les différents personnages, qui fonctionnent comme des masques. Voilà pourquoi je préfère le théâtre — à cause des masques. Je peux dire une chose et son contraire. J'ai besoin de me débarrasser de certaines contradictions, et c'est plus facile à faire avec le théâtre.

Le théâtre semble avoir de plus en plus de mal à toucher des publics plus nombreux, des portions plus larges de la société, surtout quand il essaie d'être en interaction avec son public, de le mettre en jeu. Comment expliquez-vous cette évolution, et comment faire face au risque d'élitisme qui en découle ?

Cet « élitisme », comme vous l'appelez, le fait de n'être pas immédiatement accessible, comporte également des avantages. Car l'accessibilité va souvent de pair avec la commercialisation. L'art devient commercial au moment même où il cesse d'être actuel. A cet égard, le conflit entre succès et impact, dont parlait Brecht, est important : en effet, le succès arrive toujours avant qu'on ait pu produire un véritable impact. Tant qu'une chose fonctionne, elle n'a pas de succès, et quand arrive le succès, il n'y a plus d'impact. C'est parce qu'il ne peut y avoir d'impact que si, au théâtre par exemple, le public est divisé, si on le met face à sa situation réelle. Mais cela signifie qu'il n'y aura ni unanimité ni succès. Le succès intervient quand tout le monde applaudit, autrement dit quand il n'y a plus rien à dire. Pour moi, le théâtre est un médium qui permet encore d'éviter cette forme de succès. Au cinéma, c'est difficile, à cause de l'argent en jeu.

Mais qu'en est-il en RDA ?

Dans notre pays, le théâtre permet de réunir dans un même lieu cinq cents à huit cents personnes, qui réagissent en même temps, et dans un même espace, à ce qui se passe sur scène. Ici, l'impact du théâtre provient de l'absence d'autres moyens de transmettre des messages aux gens. Le cinéma ne joue pas un grand rôle non plus, parce qu'il est placé sous haute surveillance. Par conséquent, le théâtre assume ici la fonction qu'ont à l'Ouest les autres médias. Je ne crois pas que le théâtre ait un fort impact en Allemagne de l'Ouest, par exemple. (Ne parlons pas des États-Unis.) Là-bas, on peut faire ce qu'on veut sur une scène, mais ça ne signifie rien par rapport à la société. Ici, le slogan de l'époque napoléonienne vaut toujours : le Théâtre c'est la Révolution en marche.

Dans de nombreux textes, vous abordez des thèmes qui pourraient être qualifiés ici de « féministes » ; et les personnages féminins occupent souvent une place centrale dans votre œuvre. Pourriez-vous donner votre avis sur la façon dont les femmes devraient être présentées dans le théâtre contemporain ?

Je suis un auteur de théâtre : je ne m'intéresse pas aux mots en « ismes », mais à la réalité. Pouvez-vous me dire ce qu'est un personnage féminin dans la réalité ?

Votre travail est profondément ancré dans l'histoire et/ou la mythologie. Le théâtre américain se préoccupe rarement du passé. Quelle est votre conception de la fonction de la mythologie et de l'histoire dans le théâtre contemporain ?

Les morts sont en écrasante majorité par rapport aux vivants. Et l'Europe a, à son actif, une importante réserve

de morts. Les États-Unis, qui en fait de morts ne peuvent se contenter des seuls Indiens, travaillent à rattraper leur retard. La littérature, en tant qu'instrument de la démocratie, se doit de tenir compte des majorités, sans pour cela s'y soumettre, autant que des minorités.

Certains critiques affirment que vos derniers textes ont pour thème central le conflit chez l'individu entre la « quête du bonheur » et la responsabilité vis-à-vis de l'histoire et du progrès de l'humanité. Êtes-vous d'accord avec ce point de vue ? Si oui, pourriez-vous parler de cette contradiction et de ses récentes manifestations ?

« Nous autres Allemands n'avons pas été mis sur cette terre pour nous amuser mais pour faire notre devoir » (Bismarck).

Si vous n'êtes pas d'accord, quel est à vos yeux le thème central dans vos derniers textes ?

Comment le saurais-je, et si je le savais, pourquoi devrais-je vous le dire ?

Si vous rejetez l'idée d'un thème central, pourriez-vous évoquer certaines des raisons qui vous poussent à écrire ?

Voir ci-dessus.

Vos pièces ont été jouées en Allemagne de l'Est et de l'Ouest, aux États-Unis, et dans beaucoup d'autres pays. Vous avez souvent pris part personnellement au travail de répétition, et récemment, vous avez vous-même mis en scène vos pièces dans les deux Allemagnes. Quelles différences avez-vous pu observer du point de vue du travail théâtral dans ces différents systèmes sociaux et culturels, et qu'avaient-ils en commun ?

Je n'ai pas vu suffisamment de représentations à l'Est ou à l'Ouest pour répondre à cette question.

a) Où pensez-vous que le théâtre soit le plus efficace comme outil de transformation sociale ? b) Où préféreriez-vous monter, ou voir monter, vos pièces ?

a) A l'Est. b) J'aimerais monter *Macbeth* au sommet du *World Trade Center*; le public assisterait à la représentation dans des hélicoptères.

On a beaucoup parlé de la soi-disant « nouvelle subjectivité » dans la littérature allemande, telle qu'elle apparaît chez des auteurs comme Handke, Strauss, Loederach, etc. Est-ce que vous voyez un rapport entre vous et eux ? Vous sentez-vous proche de leur travail ?

Non. Je ne vois pas non plus de rapport entre eux.

Les critiques qui écrivent à propos de votre travail font souvent référence à des notions telles que le « Désespoir », le « Pessimisme », la « Culpabilité ». Ces termes vous semblent-ils aptes à définir les intentions et/ou les valeurs qui sont les vôtres ?

Trois fois non.

Les gens qui connaissent bien vos derniers textes se plaignent souvent de ce que vos écrits ne laissent aucune place à l'espoir. Qu'en pensez-vous ?

Je ne cherche pas à fourguer de l'espoir ; je ne suis pas un dealer.

Pourriez-vous donner votre sentiment sur l'avenir de notre monde, que vous peignez dans votre œuvre dans des couleurs si sombres ?

L'avenir de notre monde n'est pas mon avenir.
« Montrez-moi un trou de souris que j'encule le monde » (Mineur de la houillère de Klettwitz, RDA)

1984

Conversation entre Wolfgang Heise et Heiner Müller

La spirale de l'histoire ruine les centres en se broyant un chemin à travers les zones périphériques. Dans ce déplacement, qui du point de vue d'une seule génération se soustrait à toute interprétation logique, réside la justification du doute envers le progrès. Ce doute est existentiel tant que l'humanité n'a pas élaboré une nouvelle conscience de l'espèce, qui présuppose la possibilité d'une histoire universelle. La perte de cette conscience a été le prix à payer pour sortir du règne animal. Revenir en arrière est du romantisme d'Indiens, la tentative moderne de détourner sur une orbite l'avancée de la spirale vise à la destruction de la planète *.

Heiner Müller

Épisode tiré d'une version antérieure de la scène 14 de *La Vie de Galilée.*

*Devenu vieux, Galilée lit Montaigne***.

VIRGINIA. Veux-tu que je te fasse la lecture ?

GALILÉE. Oui, ces inscriptions au plafond de la bibliothèque du seigneur de Montaigne. Mais seulement celles que j'ai soulignées.

VIRGINIA *prend le livre et lit à haute voix.* Inscription 54 : Sans vaciller.

GALILÉE. C'est tout ?

VIRGINIA. Oui.

GALILÉE. Mais cela dépend d'au moins trois choses : la

---

* Extrait de la lettre à Mitko Gotscheff, cf. *supra,* p. 33 et 34.

** Les inscriptions de la bibliothèque de Montaigne ont été traduites de l'allemand, Brecht ayant modifié le texte original.

force du coup que l'on reçoit, la visibilité du but et la solidité de la base. Beau conseil ! Ensuite !

VIRGINIA. Inscription 52 : Je ne comprends pas.

GALILÉE. C'est bien. C'est un début.

VIRGINIA. 13 : Cela peut être ou ne pas être.

GALILÉE. Bien, si l'on donne des raisons.

VIRGINIA. 5 : Ce n'est ni de cette façon, ni de celle-là ; plutôt d'aucune des deux.

GALILÉE. A condition de chercher plus loin.

VIRGINIA. 21 : Savoir que l'on sait, ce n'est pas encore savoir comment l'on sait.

GALILÉE. De nouveau très bien. Mais tout cela sent la capitulation.

VIRGINIA. 10 : Que sont le ciel, la terre et la mer et toute leur étendue en comparaison de la somme des sommes du tout impossible à mesurer jamais.

GALILÉE. Mais il faut commencer. Ajoute-le.

VIRGINIA. 25 : Il leur a donné la curiosité, pour en faire leur supplice.

GALILÉE. Ineptie.

VIRGINIA. 15 : L'homme est trop fragile.

GALILÉE. Pas assez fragile.

VIRGINIA. 20 : Sois sage avec mesure, de crainte de te gâter.

GALILÉE. Ensuite.

VIRGINIA. 42 : Ce ne sont pas les choses qui mettent l'homme en désarroi, mais les opinions sur les choses.

GALILÉE. C'est peut-être faux, là aussi. Qui met les opinions en désarroi ?

VIRGINIA. Dois-je noter ?

GALILÉE. Non.

VIRGINIA. 19 : Je suis un homme : rien d'humain ne m'est étranger.

GALILÉE. Bien.

VIRGINIA. 37 : Dieu a créé l'homme comme une ombre.
Qui pourra la juger, si le soleil est couché ?
GALILÉE *se tait.*
VIRGINIA. 17 : Tu ne dois ni craindre ni souhaiter ton dernier jour.
GALILÉE. Au début, le premier était difficile, maintenant c'est le deuxième.
VIRGINIA. 14 : Admirable est le bien.
GALILÉE. Plus fort !
VIRGINIA, *plus fort.* 14 : Admirable est le bien.

Qu'est-ce qui t'intéresse dans ce texte ?

Que Brecht n'ait repris cet épisode dans aucune des versions publiées, et qu'ici, justement, il ne condamne pas Galilée. La condamnation de Galilée dans la version californienne était, après Hiroshima, une réaction à l'environnement américain. Ce qui m'intéresse, c'est le point final du personnage. Je ne trouve vraiment cette position de nouveau formulée que dans l'un des derniers poèmes :

> Quand dans la chambre blanche de la Charité
> Je me suis réveillé sur le matin
> Et que j'ai entendu le merle, j'ai compris
> Bien des choses. Depuis longtemps déjà
> Je n'avais plus peur de la mort. Étant donné
> Que rien ne saurait me manquer jamais
> Si moi-même je manque. A ce moment
> Je parvins à me réjouir même
> Du chant des merles après moi *.

Il arrive là à quelque chose comme — ce sont des notions tellement peu éclaircies — une conscience de

---

* Brecht (B.), *Poèmes,* vol. 7, L'Arche, 1967 (trad. B. Lortholary).

l'espèce, donc à une responsabilité qu'il n'a pas seulement envers lui-même, à un dépassement de la position, mettons, de *L'Opéra de quat'sous* dans l'épisode de *Galilée* : au lieu de la parabole, la chose « véritable », la position opposée à l'« Après moi le déluge » des bourgeois. On saisit mieux aujourd'hui, même s'il est peut-être trop tard, qu'en ne songeant qu'à l'ordre du présent, on rend l'avenir impossible : c'est vivre aux dépens de nos descendants. Ou bien : Virginia lit l'inscription 14 : Admirable est le bien. On attendrait que Brecht dialectise un peu ce point mais il (Galilée) dit seulement : plus fort. Une fin ouverte, comme dans *La Tempête* de Shakespeare. Au contraire, dans *Me-ti* : « Si ces vertus ne sont pas liées à la nécessité de surmonter une situation difficile et subsistent trop longtemps après qu'elle a été surmontée, elles deviennent souvent la source de nouvelles situations difficiles (...). Par comportement moral, je ne puis entendre qu'un comportement productif*. »

Tout de même : si je mets ensemble la pièce et le poème, tu vises donc une attitude fondamentalement productive et une affirmation de la vie, à partir desquelles les autres alternatives particulières pourraient être tranchées ; chaque décision particulière, si nécessaire et inconditionnée qu'elle soit, est cependant, d'un point de vue relatif, en rapport avec l'inconvénient qu'elle doit éliminer dans la pratique. Ce que tu appelles « conscience de l'espèce » tend, dans notre époque explosive, à une responsabilité globale, ce qui exige précisément des décisions concrètes ; mais cela contient en même temps toute l'étendue de la sensibilité poétique, qui vise nécessairement une humanité non pas idéale, mais dans sa réalité historique. La signification et l'usage des œuvres de Brecht ne peuvent pas être identiques aux buts qui leur sont actuellement assignés

---

* Brecht (B.), *Me-ti. Livre des retournements,* L'Arche, 1968, p. 60-61 (trad. B. Lortholary).

dans une situation historique déterminée, et ce que tu cherches, c'est ce qui n'a pas été réglé.

Dans le document-*Fatzer,* Brecht écrit :

« Le but pour lequel un travail a été fait, n'est pas identique au but en vue duquel il est utilisé, la connaissance peut s'employer ailleurs que là où on l'a trouvée. »

Que penses-tu de la thèse de Bernard Dort : *Les Jours de la Commune* et *Galilée* ont la structure d'une tragédie, toutes les deux, et c'est parce qu'elles décrivent, d'après Dort, la tragédie du socialisme moderne, la séparation du savoir et du pouvoir ?

Elle vaut d'être prise en considération, si l'on ne confond pas le savoir avec les intellectuels et le pouvoir avec l'appareil de pouvoir.

Le problème existe ; je le vois dans le rapport du contenu et de l'organisation de tout ce qui est acquisition, élaboration et répartition de l'information sociale d'une part, et capacité de déterminer, d'autre part, ce qui est nécessaire et faisable — et cela en rapport avec la façon dont la société prend et contrôle ses décisions. L'optimisation de tout cela ne peut fonctionner qu'à travers le socialisme démocratique. Je trouve qu'en confrontant savoir et pouvoir on laisse, en règle générale, échapper ceci : qui sait quoi sur quoi, et qui a le pouvoir sur quoi, c'est-à-dire les intérêts, les motifs et les contraintes de l'action. Dans les deux drames, il y a des possibilités tragiques, qui ne procèdent pas seulement du passé, mais pas de « tragédie du socialisme » au sens d'une fatalité. La tragédie naît des contraintes historiques, en soi nécessaires, qui pèsent sur l'action quand les alternatives sont mortelles.

Ce qui m'intéresse, c'est que, dans *Les Jours de la Commune* et *Galilée,* Brecht est obligé par son matériau de changer sa dramaturgie de la parabole, de la descrip-

tion des mœurs. Dans ces deux pièces, il perd ses derniers masques.

Qu'est-ce que « le matériau » ?

La sélection du matériau.

Donc une matière historique, empirique, et son interprétation, et ce à quoi tend cette interprétation, et en cela le présent parle déjà.

Je trouve que la scène du carnaval dans Galilée *et la confrontation de la danse des communards et de la danse de la bourgeoisie font éclater, du point de vue du contenu poétique, la façon dont l'action est construite.*

Je reviens à l'épisode de *Galilée.* Il est aussi très étonnant que Galilée, qui, pourtant, est ici avec tellement de force le porte-parole de Brecht, n'ait rien à dire de l'inscription 37 : « Dieu a créé l'homme comme son ombre. Qui pourra la juger, si le soleil est couché ? — *Galilée se tait.* » Par ce silence, Brecht articule aussi une expérience des conditions de vie sous une dictature, et donc en Allemagne, quand il n'est plus si facile de condamner les gens au nom de la morale en général. Du même coup, il formule sa différence d'avec Thomas Mann. Cette position met en question la dramaturgie du Brecht classique, qui pose aujourd'hui quelques difficultés au théâtre, une tragédie qui valorise les personnages, et aussi les dévalorise. Ici, il n'y a pas de jugement de valeur. Pour moi, Brecht est à son meilleur niveau quand il est proche de Shakespeare et Shakespeare ne porte pas de jugements de valeur. Les évaluations brechtiennes viennent naturellement d'impulsions politiques, d'intentions politiques qui étaient tout à fait nécessaires à l'époque, mais qui, souvent aussi, rendent les choses unidimensionnelles. Et il est extrêmement difficile de casser effectivement une pièce comme *La bonne âme du Setchouan* ou *Le Cercle de*

craie caucasien et de tirer maintenant à la surface des couches qui, à l'époque où ces pièces ont été écrites, étaient peut-être recouvertes par d'autres. Mais c'est ce qui rend les pièces vivantes pour le théâtre : que telle couche soit à la surface et, dans une situation ou une génération différente, telle autre. Et c'est très difficile avec ces paraboles de Brecht, qui sont énormément calculées, dont il a fait des choses fermées. Elles ne redeviendront vivantes que si on les casse, c'est-à-dire que si les textes peuvent de nouveau travailler.

Que veux-tu dire, quand tu parles de « travail » des textes ?

Une citation de *Me-ti* : « Le plus souvent, nos expériences se transforment très vite en jugements. Ces jugements, nous en gardons le souvenir, mais en les confondant avec les expériences. Naturellement, des jugements ne sont pas aussi sûrs que des expériences. Il faut une technique bien définie pour tenir frais le souvenir des expériences, de façon à pouvoir y puiser sans cesse de nouveaux jugements *. »

De la notion d'expérience chez Brecht, on peut sûrement débattre. Pour moi, il a trop souvent transformé trop vite ses expériences en jugements théoriques. Cela raccourcit le processus de réception. Il s'agit d'ouvrir de nouveau le noyau de réalité de son expérience à l'aide de l'expérience d'aujourd'hui. C'est alors qu'éclate la contradiction entre « jugement » et expérience. A ce moment-là, les textes travaillent.

Certes. De nombreuses contradictions deviennent alors vivantes, l'expérience lutte avec l'expérience, le général avec le particulier, la forme contient et cache l'expérience qui n'est pas identique à ce que tu dis avec elle, la langue elle-même

---

* Brecht (B.), *Me-ti, op. cit.*, p. 37.

est différemment accessible ou inaccessible à l'expérience et différente, avant tout, de ce qu'elle exprime originellement, etc. Mais je trouve tout de même la formulation de Brecht très utilisable. Prenons le Cercle de craie. *On y trouve une contradiction productive : les événements et les personnages dans leur caractère vivant font voir davantage de choses, posent plus de questions, de questions qui vont plus loin, précisément sur la justice, que la parabole comme argumentation en action qui conduit à une conclusion — et, avant tout, Azdak et Groucha.*

Un problème que posent les dernières pièces de Brecht : elles laissent peu de choix au spectateur, contre la théorie de Brecht. La théorie est souvent en avance sur la pratique. Et la notion de théâtre épique aussi visait précisément à laisser au spectateur plus de champ libre, plus de liberté en face de ce qu'on lui montre, et pour juger l'action et les personnages autrement qu'ils ne sont jugés sur la scène.

Un point qui, dans notre réception, a été pris de trop court, m'intéresse particulièrement, celui de « l'apprentissage par l'effroi ».

Comment comprends-tu « effroi » ?

L'instant de vérité où dans le miroir surgit l'image ennemie. Je lisais, il n'y a pas longtemps, un texte de Brecht, cité dans la description d'une représentation de *Fatzer* qui s'est donnée à Vienne : « Spectateurs et acteurs ne devraient pas s'approcher, mais devraient s'éloigner les uns des autres. Chacun devrait s'éloigner de lui-même, sinon l'effroi nécessaire à la connaissance sera supprimé. » C'est, je crois, un point très central dans la théorie de Brecht et beaucoup de ses innovations ou de ses techniques peuvent être subsumées sous cette catégorie de l'éloignement. On ne voit qu'à distance ; quand on

a l'œil sur l'objet, on ne le voit pas. Qui en reste à soi n'apprend pas. « Il faut apprendre au peuple à avoir peur de lui-même, pour lui donner du courage. »

Ce serait, en un seul acte et par un seul acte, absence de distance et établissement d'une distance, relation entre destruction et productivité ; il y a là-dedans la dialectique que Marx a développée à propos de la honte.

En liaison avec cela, il y a la notion d'un foyer de peur dans les matériaux de *Fatzer*. Maintenant, on peut mettre cela de nouveau en relation avec Aristote, mais c'est déjà une dialectisation, je crois. Fondamentalement, il s'agit de trouver le foyer de peur d'une histoire, d'une situation et des personnages, et de la transmettre aussi au public comme un foyer de peur. C'est seulement s'il est un foyer de peur qu'il peut devenir un foyer de force. Mais si l'on voile ou recouvre le foyer de peur, on ne parvient pas à l'énergie qu'on peut en retirer. Surmonter la peur en se confrontant à elle. Et on ne se défait pas d'une angoisse en la refoulant.

On devrait peut-être réhabiliter la catharsis contre la critique de Brecht : pas dans le sens, uniquement psychologique, d'une abréaction mais dans celui d'activités très complexes pour se libérer de la peur. Et il me semble que tu pousses l'effroi à l'extrême, mais que pourtant — je pense ici à ton travail théâtral, mais aussi aux textes — tu le contres, tu le mets à distance avec du comique, afin d'organiser, par rapport aux valeurs, moins le personnage, et davantage la relation avec le spectateur. Le comique serait conçu comme effroi vaincu, la forme comique comme la forme de l'effroi vaincu ou, mieux, capable de l'être. Bien sûr, cela dépend chaque fois de l'objet. J'aimerais revenir encore une fois à Galilée. Dans notre texte, il est fini, il est à terre. Cela semble analogue à la situation finale dans le fragment de Fatzer, *qui*

montre à la fois une crise de production et une absence d'issue. Il saute aux yeux que pour Brecht le problème de Fatzer *n'est pas réglé avec son passage sur les positions communistes, aux pièces didactiques, à* Me-ti, *etc., il doit sans cesse être attaqué sur un plan nouveau...*

La position finale formulée dans *Fatzer* est proprement celle-ci : à partir d'aujourd'hui et pour longtemps, il n'y aura plus de vainqueurs, mais seulement des vaincus. C'est une formulation de 1932. Et le foyer de peur, si l'on veut formuler les choses de façon un peu simplifiée, c'était l'angoisse du corps-à-corps (*clinch*) insoluble de la révolution et de la contre-révolution.

Cela mène à des problèmes actuels, que nous n'avons pas choisis, c'est donc général du point de vue individuel et collectif, c'est aussi une pensée qui est à l'arrière-plan de « A ceux qui viendront après nous ».

Tiens, je lis là-dessus un poème non publié en recueil qui n'a visiblement pas de titre :

« Et il n'a pas comparé ceux-là avec/ D'autres/ Pas plus qu'il ne s'est comparé/ A un autre, mais/ Il s'est efforcé de se changer soudain et devant la menace/ En poussière (comment menacer de la poussière ?)/ Et tout ce qui arriva,/Il l'accomplit comme prévu,/Comme s'il remplissait un contrat./Les désirs au fond de lui s'étaient/Éteints./Il s'interdisait tout mouvement/ Absolument. Son âme se rétrécit puis/ S'évanouit./ Telle une page blanche/ Il échappait à tout/ Sauf à la description *. »

Il me semble difficile d'indiquer un point où une détresse extrême, désespérée, ne se renverse pas en vertu du destin.

---

* Brecht (B.), *Poèmes,* vol. 2, L'Arche, 1965, p. 174 (trad. M. Habart).

Je ne le verrais pas seulement ainsi. Je crois que c'est écrit à peu près à l'époque de *Fatzer,* à l'époque aussi du poème *Viens, Fatzer.* Et c'est la formulation privée de ce *Viens, Fatzer.* Et ce qui m'intéresse là-dedans, c'est le point zéro qu'il a atteint. Simplement à partir de l'idée plus précise, pessimiste, qu'il s'est faite du cours des choses. Avant 1933. Il savait mieux que les autres. Il savait mieux ce qui allait arriver que les autres gens de gauche. Et il n'avait pas non plus l'illusion que la chose serait de courte durée. Et cela, à mon avis, est intéressant, parce que c'est de là que vient ensuite l'accomplissement du pacte, les pièces-paraboles. Donc au moment où il est coupé de la situation concrète en Allemagne, au moment où il se décide pour Staline, et pas avec Churchill, contre Hitler.

Dans le poème Viens, Fatzer, *Brecht a saisi objectivement et politiquement ce degré zéro. « Quitte ton poste/Les victoires sont remportées/Les défaites sont remportées :/à présent, quitte ton poste. »*

Et la deuxième strophe : « Plonge à nouveau dans les profondeurs, vainqueur !/La liesse éclate, où fut le combat./ N'y sois plus./Attends les cris de la défaite où ils sont le plus fort :/dans les profondeurs./Quitte ton ancien poste. » Et la troisième strophe de ce poème dit :

*« Le vaincu n'échappe pas/à la sagesse./Tiens-toi et coule ! Aie peur ! Allez, coule ! Au fond/t'attend la leçon./Trop questionné/prends ta part de l'inestimable/enseignement de la masse :/occupe le nouveau poste *. »*

Naturellement, l'enseignement de la masse est un enseignement qui ne s'acquiert pas seulement par la connaissance des opinions des masses, mais par leur comportement réel.

---

* Brecht (B.), *Fatzer (Fragments),* montage de Heiner Müller, L'Arche (trad. F. Rey).

Avant tout aussi parce qu'il devient lui-même une partie de la masse. Sur cette strophe, Walter Benjamin a écrit un commentaire qui me paraît important : « Allez, coule... ». Dans le désespoir Fatzer doit reprendre pied. Pied, et non espoir. Le réconfort n'a rien à voir avec l'espoir. Et Brecht lui donne du réconfort : l'homme peut vivre dans le désespoir s'il sait comment il en est venu là. Il peut y vivre parce que la vie sans espoir est dès lors importante. Dans ces conditions sombrer signifie toujours : aller au fond des choses *. »

Ce point de vue de Brecht le concerne lui-même — peut-être l'a-t-il aussi mis à l'écart — dans sa façon de garder une attitude de supériorité savante, quand l'expérience le contredisait. Le texte est en même temps métaphorique et applicable : « Le vaincu n'échappe pas/à la sagesse./Tiens-toi et coule ! » Ce n'est pas un renoncement à soi, mais une recherche de soi dans une situation d'impuissance extrême, où ce qu'on tenait et affirmait pour sûr devient suspect. Ce poème de Fatzer montre déjà la voie de Me-ti *et éclaire aussi, me semble-t-il, les efforts qu'il fera sur le matériau* Büsching.

Quelque chose relie *Galilée* et *Fatzer.* Par sa texture tout entière, *Fatzer* est une des pièces les plus personnelles de Brecht et, parmi les dernières pièces, *Galilée* est la seule qui soit personnelle, la seule où quelque chose de directement autobiographique aussi soit travaillé.

Au cours des dernières répétitions qu'il ait faites — et je trouve que cela avait aussi une note tragique — il n'a pas cessé de se disputer avec Busch, de lui dire : Busch, vous jouez un malfaiteur, c'est un criminel, un homme qui sait la vérité et qui ne la dit pas. Et Busch disait : Mais Brecht, ce n'est pas ce que vous avez écrit. Et Brecht y

---

* Benjamin (W.), *Essais sur Bertolt Brecht,* F. Maspero, 1969, p. 42 (trad. P. Laveau).

revenait toujours : Busch, vous êtes un criminel. Et Busch redisait : Brecht, ce n'est pas ce que vous avez écrit.

La blessure dans le texte apparaît au théâtre sous forme de cicatrice. Il y a là aussi un dilemme du théâtre, que Brecht lui-même a un jour formulé ainsi : l'art dramatique est toujours plus avancé que le théâtre contemporain. Parce que, pour faire passer ou pour présenter des nouveautés au théâtre, il faut faire bouger un appareil énorme, et on utilise donc beaucoup plus de matériau que lorsqu'on écrit. Et l'autre dilemme : le théâtre dépend aussi toujours de la tension, ou vit dans la tension, entre actualité et matériau, entre l'intention politique et morale et le mouvement propre du matériau. C'est tout particulièrement clair dans *Galilée*. Un point qui est toujours important quand on parle de Brecht, c'est que les impulsions politiques, qui sont le moteur de ses innovations esthétiques, agissent aussi comme des freins.

*Cela, Brecht l'a lui-même dit. En 1941, il notait dans son journal de travail : « Quand viendra le temps où sera possible un réalisme comme la dialectique pourrait le permettre ? déjà la représentation d'états de choses comme équilibres latents de conflits s'amoncelant se heurte aujourd'hui à d'énormes difficultés. la recherche conséquente du but par celui qui écrit élimine beaucoup trop de tendances de l'état de choses à décrire. sans cesse il nous faut idéaliser parce que sans cesse justement il nous faut prendre parti et donc faire œuvre de propagande *. » Cela me semble objectivement déterminé par l'histoire. Quel choix avait-il ? Il y a en même temps là-dedans une conscience de sa responsabilité morale et politique qui imprègne aussi bien sa haine des Tuis que la façon dont il a élaboré son expérience du 17 juin (1953) — comme dans les*

---

* Brecht (B.), *Journal de Travail,* L'Arche, 1976, p. 168 (trad. Ph. Ivernel).

Élégies de Buckow, *en particulier « Mauvais matin ». Le rapport de l'« expérience » et du « jugement » resurgit là de nouveau sous un autre aspect, avec tout ce qui s'y trouve : la mission qu'il s'est fixée, l'identité et le rôle qu'il a choisis dans les luttes de classe de l'époque — et qui n'épuisaient pas purement et simplement ses possibilités —, les différences et les contradictions entre philosophe, moraliste et poète, entre ce qu'il veut et ce qu'il atteint, ce qu'il attend et ce qu'il trouve... De ce drame (« Dans un seul homme il y a beaucoup d'hommes »), nous ne connaissons que quelques fragments.*

C'est cependant lisible dans les textes. « C'est la pression de l'expérience qui pousse la langue à la poésie » (T.S. Éliot). « La métaphore est plus maligne que l'auteur » (Lichtenberg).

Toujours à propos de *Viens, Fatzer,* qui est une tentative provisoire, peut-être forcée, pour aboutir à un résultat pratique, Benjamin a déjà indiqué, tu t'en souviens sûrement, dans son commentaire sur ce poème tiré de *Fatzer,* que cela se rapporte à un aspect du concept léniniste de révolution culturelle : tenter d'empêcher l'unité de la fonction et du fonctionnaire, c'est-à-dire le culte de la personnalité. Y compris le passage que tu as cité : « Le vaincu n'échappe pas à la sagesse. » Aujourd'hui, naturellement, on le remarque tout de suite, il suffit de frapper suffisamment longtemps pour que celui qu'on frappe ne pose plus de problème. Mais c'est le problème de la poésie, comme tu viens de le dire. Et parfois celui du poète.

Qui frappe qui et pourquoi ? La poésie de Brecht, c'est de renvoyer les coups, pour l'amour de l'amitié. Toi-même, dans tes drames, tu as représenté un panorama de ceux qui frappent et de ceux qui sont frappés. C'est vraiment le problème de la poésie. D'un côté, l'homme n'aime pas les coups de botte dans la figure, ce qui n'est pas seulement le

sentiment de Brecht comme poète, de l'autre il n'y a pas seulement les hécatombes d'hommes tués pour qui l'histoire est finie ; il y a la façon dure de frapper, et aussi la molle, celle qui vous laisse en vie, mais comme une autre personne, qui ne peut plus parler, qui ne pense plus et qui s'identifie peut-être aux coups de botte. Cas modèle : l'Allemagne de Hitler. Depuis longtemps déjà j'attends que les limites de la manipulation, qui se redéfinissent de nouveau dans chaque situation de conflit historique, soient représentées poétiquement, pour faire pendant à Galilée, *à partir du thème de Giordano Bruno. Ce serait un thème pour toi.*

Pourquoi ?

Bruno est l'antipode de Galilée sur le front de deux époques. Philosophe et poète en même temps, mais pas savant moderne, visionnaire et spéculateur de génie, rhéteur et polémiste, il ne peut séparer la vision nouvelle du monde d'un projet de vie. Qu'est-ce qui fait qu'il résiste à la pression des manipulateurs dans une situation désespérée ? Galilée avait la méthode mathématique et empirique, qui pouvait prouver sans lui — mais lui, qu'avait-il ? C'est un personnage de la Renaissance, shakespearien, et proche aussi de Shakespeare par moments. Un arrière-plan historique sauvage — rien qu'une vague possibilité de pressentir ce qui vient, le bûcher — devant l'arrière-plan de paralysie mortelle et de bariolage carnavalesque ; le moment d'éclat de la Renaissance est passé, les utopies s'accroissent et s'émiettent en même temps. Bruno marque la césure des époques, l'inconciabilité des contraires, et il est en même temps, lui qui justement n'a pas introduit comme Galilée la science expérimentale moderne, d'une modernité stupéfiante comme dialecticien. Ainsi quand il propose la dialectique des contraires dans l'amour comme modèle poétique de la passion héroïque — l'amour porte en lui la contradiction et la douleur : « car il n'est absolument aucune satisfaction qui sorte d'un principe pacifique, mais

tout doit de naître à un antagonisme dans lequel un aspect d'un contraire remporte la victoire sur l'autre et en devient le maître, et il n'est pas de plaisir de l'engendrement d'un côté sans le déplaisir de la destruction de l'autre, et là où ces choses naissent et meurent, et se rencontrent dans un seul et même sujet rassemblé, se rencontre aussi la sensation de béatitude et de deuil... ». Si largement que cela excède notre thème — Bruno mène pourtant à Shakespeare, mène à Hölderlin par une médiation historique à plusieurs aspects ; il a rendu possible, en tant que matériau historique, un pendant réaliste à La Mort d'Empédocle, *et dans l'éclatement de la vision du monde médiévale et avec son rudiment de dialectique, il renvoie justement, par dessus deux siècles et demi de travail de la pensée, à cette dialectique que Marx élève du rang de spéculation à celui de pensée et, par là, à notre monde. Sans son rapport à Brecht, mais aussi — et peut-être plus intensément par bien des aspects — sans son rapport à Shakespeare et à Hölderlin, on ne comprendrait pas Müller.*

Est-ce que j'écris des drames historiques ?

Mais l'histoire est ton thème fondamental : celle qui nous a faits et qui nous fait, que nous faisons et que nous sommes, dans la collision du passé et de l'avenir et je peux imaginer une interprétation de Müller qui, des « cadavres dans le placard » jusqu'aux essais de résistance les plus poussés auxquels est soumis ce dont l'homme est historiquement capable, ce qu'il peut supporter, mais aussi aux essais de déchirement humain de soi-même et de déchirement réciproque — verrait dans ce que tu as écrit une réponse poétique très active à des expériences de l'histoire qui ne sont rien d'autre que les résultats d'une action humaine.

Où vois-tu le point de méthode essentiel pour développer le théâtre comme lieu d'élaboration de l'expérience historique, c'est-à-dire comme expérience humaine de soi ? Cela, Brecht l'a fait aussi. Tu te rattaches à lui par une relation déterminée

— et tu prends d'autres voies. Contrairement à Brecht, tu te traites toi-même expressément comme objet de représentation.

Brecht n'est pas égal à Brecht, n'est pas une grandeur constante. Deux réponses de Brecht à ta question : 1. Lors d'un examen de ses pièces : « ... Ces pièces divergent à la manière des astres dans le nouvel univers de la physique, comme si là encore je ne sais quel noyau de l'art dramatique avait explosé *. » 2. GUERNICA (toutes les phases) : « Cela produit sur moi une forte impression et je me promets de faire une fois quelque chose dans cette direction. Il y a très certainement là une expression artistique de l'époque dont les astronomes comparent l'univers à une grenade qui éclate, ouragan barbare qui fit voler un monde en éclats, ouragan poétique qui rassembla de tels morceaux dans son tourbillon ! de romantiques effets-V intéressants, la forme restant classiciste * *. »

Pourquoi Brecht n'a cessé de le souligner : *Fatzer* et *Le Commerce de pain* sont du plus haut niveau technique. Deux fragments, que Brecht n'a pas finis, dont il n'a pas fait un « tout satisfaisant », un produit vendable. Pourquoi projetait-il *Büsching* comme une pièce dans le style de *La Décision,* avec des chœurs, et en gros blocs primitifs ? Pourquoi — du texte jusqu'à la structure — toujours la reprise ? Dans *Mère Courage* encore, il cite les *Sermons domestiques.* Brecht se rend objet de représentation en ne cessant pas de traîner ses textes, finis et pas finis, sur de nouveaux bancs d'essai. Dessiner, c'est laisser partir, mais il arrive qu'on apprenne seulement plus tard, de l'histoire par exemple, qu'on a laissé partir le plus important. Picasso s'acharne sur ses objets, jusqu'à ce qu'il les ait vus et rendus de tous les côtés — sa méthode est la

---

* Brecht (B.), *Journal de travail,* p. 185 (trad. Ph. Ivernel).

** *Ibid.,* p. 93.

variation en série, la déformation conductrice —, jusqu'à l'explosion du contexte réel qui libère le regard pour une autre réalité pensable. Et Brecht affirme, contre une notion fausse du réalisme, ce que le théâtre et le drame ont été depuis le début, la traduction, et non pas l'imitation qui reproduit simplement la réalité.

La première réalité du théâtre est le texte, non le thème. C'est au cours du processus de la représentation, dans « l'unité d'action » avec la réalité des producteurs, dont les spectateurs font partie, que se forme le contre-projet.

C'est le cas de toute imitation artistique, chacune à sa manière. « Contre-projet » renferme en soi deux relations — le rapport de ce qui apparaît d'ordinaire, tous les jours, à la surface — et des liens plus profonds, plus essentiels, de l'être qui permet à l'apparence d'apparaître, et l'être et l'apparence sont en contradiction ; mais en second lieu, le contre-projet oppose à ce qui existe la possibilité d'autre chose — donc la découverte et le changement de la réalité comme tendance ; et, troisièmement, l'image artistique n'est transmise que comme mise en image dans un processus collectif, dans lequel les hommes prennent conscience de leur réalité commune — au moyen d'objets d'art, de signes artistiques, d'action artistique, etc. Au fond, sujet et objet deviennent finalement identiques — il s'agit là de la réalité des hommes, et non d'une nature indépendante de leur conscience, ils sont ce qui est à modifier et ce qui modifie.

Le théâtre doit tenir à sa qualité de traduction. Traduction dans une autre unité de temps, dans un autre espace. Au théâtre, l'histoire n'est représentable que comme coexistence dans le temps du passé, du présent et de l'avenir, ainsi devient-elle compréhensible.

Ainsi le continuum temporel de l'expérience quotidienne

est brisé, un espace de fantaisie libéré pour la réalité, et le passé et l'avenir possible sont aspirés dans l'instant. Ce doit être produit collectivement, de façon communicable, ce n'est pas pensable dans le sens d'une représentation matérielle. Ce serait l'instant fécond selon Leibniz, lié non à la causalité d'une action linéaire, mais à l'instant historique. L'« objet », qui est représenté dans ce processus, tout en se représentant, il est vrai, à travers de nombreuses médiations, n'est autre que la société réelle – et elle est toujours historique, jamais finie – l'objet et sa représentation.

Brecht note dans *Fatzer* : « Moi, qui écris, je ne dois rien finir. » Quand Brecht parle de blocs primitifs, il pense à des surfaces de cassure qui n'ont pas été poncées. Entre ces blocs, le public a sa place. Dans les marges se forme peut-être un nouveau centre. Un ordre prématuré restreint le matériau. Quand Brecht, dans le même projet, prévoit des chœurs, il occupe la place du public. Chœurs, songs et commentaires ont dans le théâtre de Brecht la fonction du quatrième mur à la place du public. Derrière ce quatrième mur, on peut présenter au spectateur un projet de société, mais pas la construction d'une société nouvelle. Elle ferait éclater le cadre.

Plusieurs problèmes. D'abord : il faut finir une pièce, parce qu'il faut bien qu'elle se termine – mais toutes les actions qui se terminent sont des fragments de processus plus étendus, qui sont le véritable objet. Ce qui se termine réellement ne me concerne plus. D'où la vérité plus profonde du discours final de Prospero et la fin du Faust *de Goethe sous forme de jeu ironique. En pratique, nous traitons le caractère achevé des drames du passé comme de l'inachevé.*

Marx parle du poids des générations passées, Benjamin de la libération du passé. Dans l'histoire, ce qui est mort ne l'est pas. Une des fonctions du drame est l'évo-

cation des morts — le dialogue avec les morts ne doit pas se rompre tant qu'ils n'ont pas rendu la part d'avenir qui a été enterrée avec eux.

Chose poétique, nécessaire, et cependant utopique.

La politique est l'art du possible, l'art a affaire à l'impossible.

L'impossible commence au moment où le processus hautement complexe, inachevé, de la vie historique doit apparaître sur scène dans les actions d'un petit nombre de personnages, comme fragment pris au hasard. Le monde de l'histoire réelle est-il encore racontable sous la forme de fables unifiées ?

Déjà dans les années vingt, le pétrole — selon Brecht — se rebellait contre les cinq actes. L'unité d'action est le premier axiome de la théorie aristotélicienne du drame auquel il a fallu renoncer. Hegel concevait l'unité d'action dans le mouvement, collision et solution d'une contradiction historique ; la « solution satisfaisante » ne dit pas qu'elle ne satisfait pas. Dans *Wallenstein,* il regrettait l'absence de réconciliation. Je n'ai plus en poche de plan rationnel pour l'univers, Dieu et les dieux des mythes sont morts, déjà l'esprit du monde qui montait à cheval est mort à l'île d'Elbe (*sic*) d'un cancer de l'estomac ou d'un empoisonnement à l'arsenic, je ne suis pas l'esprit du monde devant sa machine à écrire, je vois des possibilités et des nécessités, l'avenir ne sort pas de jeux d'enfants au bac à sable.

Je te comprends ainsi : pour autant que son modèle procède de la croyance en un monde mythologique, en une théodicée, et pour autant que l'action, partant des relations mutuelles d'un petit nombre de personnages, se termine pour ainsi dire comme une conclusion, l'unité d'action est impraticable, au cas où elle ne doit pas informer seulement sur des événements

individuels : les présupposés d'une vision du monde lui font défaut. Le cours de la vie individuelle n'est pas en accord harmonieux avec le cours des événements historiques. Et, contrairement à ce que dit la littérature de gare, la victoire de la raison et de la justice est bien sûr un but souhaité, mais pas une réalité qui puisse être vécue ou représentée en fonction de l'individu. Sinon, cela donne des paysages de rêve ou un semblant de transparence, pour autant que tu vises le processus historique que les hommes accomplissent, mais dans lequel le résultat de leur action les accomplit, eux aussi, dans l'unité entre pousser et être poussés, dans la divergence entre le temps de la vie individuelle et le cours des mouvements historiques. De deux façons : par là, la relation de l'époque et des époques se présente à toi dans l'instant — ce qui exige une dialectique poétique du fragment aussi bien que du disparate dans le jeu de temps hétérogènes. Deuxièmement : le choix de la parabole présuppose qu'on ait déjà compris l'impossibilité de représenter cette relation dans une action fermée sur elle-même, et doit par conséquent aussi — voir le Cercle de craie — *solliciter fortement le destin.*

Si je te comprends bien : le diable ne se cache plus dans le détail, mais dans le tout.

Le diable ne vient plus cueillir les meilleurs des siens, comme Brecht le savait du temps de Keuner. Le tout n'est justement pas quelque chose d'évident. Le « symbolique » renfermait une utopie, que Goethe lui-même a dû démonter.

Je comprends la parabole brechtienne comme un moyen de coagulation contre l'écoulement des choses, et aussi comme stabilisation dramaturgique contre l'appel d'air des moyens techniques — contre le déguisement de la réalité par une simple imitation de la réalité ou une réalité mise en scène. Dans la réalité en train d'exploser d'aujourd'hui qui, en bien des endroits du monde, peut

déjà être saisie littéralement, c'est-à-dire au moyen des sens, la parabole fait l'effet d'un ordinateur de la première génération dans une société industrielle ; de là son éclat doré de conte merveilleux (Max Frisch). En face de la théorie de la radio, la parabole est une rechute dans le classicisme.

Dans une lettre ouverte à André Breton qui venait de mourir, Aragon a défini le théâtre de Robert Wilson comme une machine de liberté. Sans la machine, on ne peut plus avoir la liberté.

Le théâtre de l'ère scientifique...

Nous ne pouvons qu'aller de l'avant. Mais revenons encore une fois au fragmentaire. Il implique un niveau d'intensité extraordinaire. Tes fragments — ce sont des minidrames, des unités en soi, des images, des scènes fantastiques, des visions — précisément des images et des actions, des textes intercalés, pour lesquels il me manque un mot : intermèdes ne va pas bien — je pense au combat d'Héraclès avec l'hydre dans Ciment, *pour moi sûrement ton texte le plus important, un fragment dans le drame, mais qui rassemble en lui et interprète tout sous forme d'événement raconté, ... ainsi tu organises la signification comme activité collective en réunissant et en confrontant de tels « fragments » qui à la fois brisent le tout et en donnent en même temps des reflets contrastés. Comment vois-tu alors, cependant, la constitution d'un tout, avec lequel la soirée commence et finisse ?*

Au sens négatif, rien n'est plus fragmentaire qu'une pièce parfaite et fermée. Je définirais le texte de l'hydre, que tu as cité, comme une île de désordre que le public peut coloniser. La condition technique — une soirée théâtrale doit avoir un commencement et une fin — n'est pas une vision du monde ni une loi de construction. Je verrais bien une soirée théâtrale durer quatre semaines avec des interruptions pour manger, dormir, boire, etc.,

étant entendu qu'on raccourcirait le temps de travail. On en saurait peut-être plus, après cela, sur les autres et sur soi-même, un théâtre qui supprime l'antagonisme comédien-public. (La théorie brechtienne de la pièce didactique, qui fait toujours sauter le cadre du théâtre professionnel, est en ce sens le projet d'une autre culture.)

On ne devrait pas boucher les pores de la partie pour le tout, le fragmentaire les garde ouverts, l'instant aspire toutes les époques ensemble, la véritable œuvre d'art totale ne peut naître que de l'unité, comme toujours contradictoire, de la scène et du public, le spectateur aussi est un fragment que l'on fait entrer dans le jeu des fragments. Le théâtre comme scène expérimentale, où l'imagination collective s'exerce à faire danser les rapports sociaux pétrifiés ou à prendre, comme disait Brecht, « le plaisir que procurent les possibilités de maîtriser le destin des hommes ». Donc en avant et retour à Shakespeare dans un monde que le théâtre de Brecht contribue aussi à changer.

Dans le courant du jeu, on étudie, à titre d'essai, la capacité des questions les plus sérieuses à recevoir des réponses : c'est ce qui fait la productivité du théâtre, non la seule, mais la plus importante de ses fonctions intellectuellement et socialement productives. Cela demande naturellement des textes à la hauteur. D'après ton expérience, quelle est à cet égard ta souveraineté en tant qu'auteur ?

On n'écrit pas sans présupposés, mais en dialogue avec ce qui est écrit. Cependant, celui-ci peut finir dans le silence, ou dans une œuvre qu'on doit arrêter d'écrire, et qui est consacrée comme fragment par l'histoire, par exemple *Fatzer,* dont la continuation est renvoyée aux générations à venir.

C'est ce qui m'est arrivé avec ma tentative pour achever l'esquisse d'opéra de Brecht, *Les Voyages du Dieu*

Bonheur. Je cite d'après le compte rendu que j'ai donné de mon échec : « L'échec de ma tentative pour mener à son terme une esquisse de Brecht donne quelque idée de ce qu'est le changement de fonction de la littérature dans une période de transition. Les décombres sont, comme les monuments, des matériaux de construction qui viennent tout droit des carrières.

Le travail s'avéra vite impossible (pour moi). Brecht démarrait poétiquement : un ange aux ailes brûlées venait de la terre martyrisée par la guerre et réveillait le Dieu Bonheur ; ce début posait la question sur un terrain déterminé, présupposait l'image du monde comme un objet sphérique. Ma réalité de 1958 ne pouvait plus, ou pas encore, être représentée, de manière aussi fermée ; mon globe se composait de fragments en lutte les uns contre les autres, unis, dans le meilleur des cas, par le corps-à-corps. La figure ronde du DB (imperméable à la réalité ; on ne peut pas le détruire = il ne peut rien apprendre), je ne pouvais en faire qu'un ballon passivement entraîné d'un bout à l'autre du terrain et dont le trajet donne une idée des positions changeantes que les joueurs occupent. Lui, il ne pose pas le pied par terre... *»

Tu as esquissé là un pendant à l'Ange de l'Histoire de Benjamin — et cela me semble révélateur — à titre aussi de commentaire de Ciment *et de* La Mission *: « L'ange malchanceux. Derrière lui le déferlement du passé, des galets déversés sur ses ailes et sur ses épaules, avec un bruit de tambours enterrés, pendant que devant lui s'amasse le futur qui lui appuie sur les yeux, fait sauter ses pupilles comme une étoile, transforme la parole en bâillon sonore, l'étouffe avec*

---

* Müller (H.), « Le dieu Bonheur », in *Germania Mort à Berlin et autres textes,* Editions de Minuit, 1985, p. 112-113 (trad. J.-L. Backès).

*sa respiration. Un moment encore on voit battre ses ailes, on entend les cailloux dévaler devant lui, au-dessus de lui, derrière lui, bruit plus fort quand s'exaspère son vain mouvement, entrecoupé quand il ralentit. Puis l'instant se referme sur lui : rapidement recouvert, l'ange malchanceux entre dans son repos ; son vol, son regard, son souffle sont de pierre ; il attend l'histoire. Jusqu'à ce que reprenne le frémissement de ses coups d'aile, qui se communique en ondes à la pierre et montre qu'il va s'envoler *. »*

Chez Benjamin, l'Ange de l'Histoire a le visage tourné vers le passé, vu comme catastrophe productrice de décombres. Une tempête souffle du paradis et chasse l'ange dans un avenir qu'il ne voit pas. Cette tempête serait le progrès. Il te manque la tempête venue du paradis et l'attente messianique. C'est la métaphore contraire — poursuite de la marche contre la montagne de décombres du passé, dans l'œil, les catastrophes possibles, essais de résistance imposés à un progrès de l'espèce qu'on n'a pas abandonné, conformément à La Mission.

A la différence de Brecht, tu es — dans une partie de tes pièces — toi-même ton objet, tu entres en scène, en même temps tu fais face au public. Tu t'exposes plus directement, tu te protèges moins. Ce que Brecht ne confie qu'à sa poésie lyrique, cela fait partie en même temps de ta façon de casser la fable et de communiquer : tu parles une fois de la disparition de l'auteur. Il disparaît en devenant lui-même matériau, et objet pour le spectateur.

Quand Picasso peint *Guernica,* il peint son regard avec. A la question que lui pose un visiteur en uniforme de la Wehrmacht : « Est-ce vous qui avez fait cela ? », il répond : « Non, c'est vous. »

J'ai trouvé une analogie dans un article de Klaus

---

* *Ibid.,* p. 128.

Heinrich. Dans son interprétation du Triptyque de Persée, de Beckmann, il décrit la façon dont Beckmann se place sur le tableau : « ... il a la tête enfoncée dans une main. Mais les yeux sont visibles, et les yeux vous fixent. Les yeux ne vous fixent pas comme la Méduse, mais les yeux fixent l'effroi, et cet effroi n'est pas n'importe où, mais il est dans ceux qui regardent le tableau. »

Ou encore le regard de Méduse de celui qui regarde l'auto-portrait de Michel-Ange sur la peau du martyr outragé dans le Jugement Dernier. L'effroi part de celui qui regarde. *La bestia nera* (la bête noire) : c'est ainsi que les acteurs de la *commedia dell'arte* appelaient le public.

Le regard de Méduse contient pourtant davantage, comme Heinrich le montre presque poétiquement : c'est le regard de la divinité féminine, violée, décapitée. Ce regard pétrifie, mais contient tout au moins l'ambivalence de l'effroi et de la honte.

Même dans l'amour, l'angoisse fait partie du jeu. L'élément du théâtre est la métamorphose.

Disons à peu près : angoisse – parce que tout l'édifice des assurances habituelles et de l'assurance en soi est remis en question ; et joie – « l'art élève l'homme à la nième puissance », c'est ta pièce Horizons, *malheureusement non jouée et pas encore tout à fait achevée. Dans la destruction et la libération de ce genre de forces intérieures – le théâtre peut-il davantage ?*

Sans parler des possibilités opératoires : pour les militaires, Hiroshima a été la fin de l'art de la guerre. Je ne peux pas écrire de pièce sur Auschwitz. Quand l'effroi se pétrifie, le jeu s'arrête.

Entre le regard de Méduse et le jeu, l'effroi et la libération, le supplice, l'absence de volonté et la distance, tu pousses à l'extrême le comportement dans le processus théâtral et face

à lui. Je comprends qu'il ne te reste pas d'autre choix, tu impliques le spectateur dans ton histoire, qui est la sienne, et tu cherches la dimension de profondeur du dialogue, l'histoire, la politique et la vie privée cessent de rester extérieures l'une par rapport à l'autre, et tu cherches ainsi, grâce à la force explosive du tragique et du comique, à donner à la catharsis un sens nouveau, qui sauvegarde l'intention de Brecht.

Ce qui pose bien sûr tout un tas d'autres questions.

Oui. « Le rideau se ferme et toutes les questions sont ouvertes. » De toute façon, dans les coulisses, la conversation continue.

1986

Une vie sans masque et un feu dans le jardin *

Je ne parlerai pas de deuil. L'attitude de Wolfgang Heise envers la mort était plutôt celle de Montaigne : ce sont toujours les autres qui meurent et ma tombe à moi est vide ; la mémoire de ceux qui viendront après est son seul occupant. Sa jeunesse se passa sous l'étoile de David et donc dans l'ombre de la croix gammée. Il a résumé en une phrase son expérience du camp : chacun était forcé de vivre sans masque. Il a brûlé ses premiers carnets intimes, non qu'il ait voulu cacher son visage, mais parce que son image dans le miroir l'intéressait trop peu, surtout celle d'hier. Il ne pouvait pas ou ne voulait pas apprendre à écrire en lettres majuscules le premier de nos grands mots à tous : *MOI. NE VOUS LAISSEZ PAS SÉDUIRE,* surtout pas par moi. S'il a séduit des êtres, c'était pour leur faire travailler leur propre profil. Aux prières de sa femme et de ses amis pour qu'il trie et ordonne la richesse chaotique de ses travaux et de ses papiers, qu'arrivera-t-il si tu meurs et que rien n'est en ordre, sa réponse joyeuse était : un feu dans le jardin. Après avoir accompli son exode de la philosophie, qui était devenue une prison et pas seulement pour lui, il se retrouva en captivité chez Goethe ; entre l'exigence du jour et l'esquisse d'un paysage intellectuel qui allait au-delà de son propre temps. La difficulté d'être prisonnier de Goethe dans une structure qui portait la trace de

---

* Discours prononcé lors de la cérémonie funèbre en l'honneur de Wolfgang Heise, décédé le 10 avril 1987, dans la salle du Sénat de l'Université Humboldt à Berlin, le 12 mai. (NdT.)

Hegel, Prussien de Souabe, davantage que celle de Marx, juif de Trêve, et sans Weimar ni le correctif de l'égoïsme, décida de sa biographie ultérieure. En 1968, pour avoir refusé une signature qui était une coutume locale, il vécut la littérature de Kafka comme une réalité. Même cette expérience n'a pas fait de lui un prosélyte. *NE VOUS LAISSEZ PAS SÉDUIRE.* Il était Prospéro, qui a toujours cassé et recassé sa baguette magique avant qu'elle ne puisse déchoir en sceptre, Prospéro avide de l'aventure d'une nouvelle possibilité d'utopie, mais sachant très bien qu'Antonio est en vie, l'intelligent véhicule de chaque forme de bêtise dominante. Le dernier travail de Wolfgang Heise était consacré à Hölderlin, en particulier à *La Mort d'Empédocle,* massif de fleurs devenu rocher, qui est l'un des fragments nécessaires de la littérature allemande, écrit le front appuyé sur un bloc de marbre qui conserve le feu et en même temps le soustrait à celui qui veut le saisir trop vite. Le travail de Wolfgang Heise fait partie de ces fragments nécessaires. Comme Hölderlin, il n'a jamais été en haut de l'Etna, paysage sans êtres humains qui est un négatif de notre planète. C'est l'aspect qu'elle pourrait avoir quand nous en aurons fini avec elle, et où Empédocle, à la recherche de l'humanité, sauta de la dialectique dans le feu. Je ne crois pas que Wolfgang Heise avait particulièrement envie de voyager, mais mon deuil se mêle à la colère, parce que l'envie de le laisser voyager, quand une fois il le voulait, s'est tenue elle aussi dans des limites difficilement concevables. Je remercie Rosemarie Heise pour cette occasion de réfléchir publiquement à Wolfgang Heise : un lecteur qui me manquera aussi longtemps que je pourrai écrire, avec sa patience critique, sa méfiance à l'encontre de la poésie qui se change ou, sous la pression des circonstances, se laisse changer en la langue

de l'inutilité ; qui me manquera aussi et surtout au moment d'écrire la pièce qu'il m'avait demandée, sur Giordano Bruno et son rapport avec le feu.

1987

Lettre à Erich Wonder

Cher Erich, à Milan, où je suis depuis dix jours une voix dans *PROMETEO* de Luigi Nono, une tentative pour composer de la lumière, j'étais hier soir à la discothèque *NOVA IDEA* et, vaguement assourdi par le bruit métallique et l'odeur de sueur, j'ai, en plein whisky, regardé avec le troisième œil tes tableaux et tes espaces. Depuis, ils me reviennent en tête et me hantent. Si nous avons un théâtre, ce sera un théâtre de la résurrection (qui suppose naturellement la mort quotidienne) ; pour travail, la conjuration des morts ; pour recrues dans la troupe, des spectres qui, après la représentation, devront retourner dans leur tombe jusqu'à la dernière représentation, une première du troisième type ; pour décor, un guide touristique à travers les paysages d'au-delà de la mort, où les causalités sont en congé du cancer de la résurrection. Les limites de la vitesse sont supprimées elles aussi : l'immobilité est explosion, l'explosion immobilité. L'œil du cyclone n'a pas de paupières. *EUROPANAM,* l'aile en feu dans la tempête de neige, pendule noire qui compte les derniers jours de l'humanité, était un point de départ amusant. Nous décrirons la route des chars, ces éléphants d'Hannibal réincarnés, des champs de bataille de la Première Guerre mondiale, en passant par Stalingrad, le rêve allemand du pôle Sud, jusqu'à Berlin, avec changement de distribution, et avec la *FORCE DU DESTIN* sur la scène de l'opéra (le civil dans la tourelle du dernier char s'appelle Erich Wonder). La migration des mâles du vingtième siècle, sur la piste des chaînes et des bombes, depuis les épouvantes de l'inflation jusqu'aux bordels de Bangkok (*NOTRE MÈRE EST UN TANK, ELLE NE PEUT PAS NOUS PROTÉGER*).

Hamlet, le jeune camarade sorti de la fosse à chaux, qui, lorsque ses bombes sont épuisées, empile les grands édifices déserts de la pensée pour en faire une rampe de lancement vers la supernova de Dante. Sa boussole est Shakespeare (qu'un dicton des environs de Vienne appelle *LA LOCOMOTIVE QUI DÉCOLLE*). Le coït avec la machine, qui garantit l'immortalité, la révolte de la machine, qui veut mourir, et les joies de l'amour à cent têtes. Parfois nous serons forcés de nous mettre le masque de Gorgone, la lumière qui éblouit, l'ombre qui a mangé la lumière (le soleil fond sur la langue) : aucun œil ne devrait tout voir. Et tous les dimanches nous montrerons l'invisible.

Entre-temps, sous ses deux espèces, cynique ou nostalgique, le théâtre de la restauration compte les cafards derrière le quatrième mur ou analyse les petites fleurs sur le papier des tapisseries, aux accclamations d'un public crétinisé et d'une critique volontairement débile. Quand le théâtre perd son mordant, ce sont les dentistes qui occupent la salle. Mais cela ne nous concerne plus.

Salut.

1986

Lettre à Robert Wilson

Pendant une semaine, j'ai tenté de fabriquer un texte qui puisse servir de centre de gravité à ta mise en scène de DD & D II, une création qui, davantage que tes travaux précédents, est faite de sa propre explosion. La tentative a échoué. L'explosion était peut-être déjà trop réussie, le degré d'accélération (je ne parle pas du temps des horloges) peut-être déjà trop élevé, pour qu'un texte, qui par nécessité signifie quelque chose, puisse encore s'inscrire dans le tourbillon de la déflagration. Il semble paradoxal de parler de réussite à propos d'une explosion, mais il y a peut-être déjà longtemps que la délivrance des morts ne se passe plus au ralenti, mais en accéléré. Ce qui reste est la tentative de décrire mon échec afin qu'il devienne au moins une expérience. Le point de départ était un texte de Tchinguiz Aitmatov qui décrit une torture mongole par laquelle on changeait des prisonniers en esclaves, en instruments sans mémoire. La technologie était simple : le prisonnier, qui était condamné à la survie et destiné non à l'exportation des esclaves mais aux besoins propres des conquérants, avait la tête rasée et se voyait appliquer un casque taillé dans la peau du cou d'un chameau fraîchement abattu. Bras et jambes attachés, le cou dans le carcan afin qu'il ne puisse pas remuer la tête, et exposé au soleil de la steppe, qui desséchait le casque et y comprimait si bien la tête que les cheveux qui en sortaient étaient repiqués dans le cuir chevelu. Au bout de cinq jours de supplices, s'il y survivait il perdait la mémoire, et n'était plus, après cette opération, qu'une force de travail sans inconvénients, un *mankourt*. Pas de révolution sans mémoire. Ébauche précoce de l'exploitation totale de la force de travail,

jusqu'à sa métamorphose en matière première dans les camps de concentration. Ce qui se passait alors, la désintégration de la pensée, l'extinction du souvenir, je ne pouvais pas le représenter, seulement le décrire, et la description se retrouve muette, comme auparavant notre tentative avec des textes de Kafka, devant la force centrifuge de tes images : la littérature est de l'expérience coagulée. Avec elle les morts écrivent aussi, sur le papier du futur, que les flammes attaquent déjà de toutes parts. (La technique ne forme que des réflexes, elle empêche l'expérience. Notre peau de chameau l'ordinateur : totalement du présent.) J'ai rêvé hier la fin des bibliothèques : à côté de baraquements habités et de halls de machines, dans lesquelles on fabriquait des formes géométriques, dont je ne pouvais repérer ni la fonction ni l'usage, des piles, des tas de livres, livres dans l'herbe, livres dans la boue, sur le terrain de construction labouré et retourné, papier pourri, caractères putréfiés. En route vers les toilettes, un ouvrier au visage vide. Autre rêve de la même nuit : nous mangions, serrés à des tables étroites, dans la vaste cour intérieure d'un château fort, en Suisse, sous des vols d'hélicoptères. Des sirènes troublèrent le repas : alerte générale. Un serveur, ou bien le bailli en armure, nous annonça ce qui l'avait déclenchée. Dix-sept entraîneurs de la Bundesliga * avaient écrasé deux enfants en France. Voulant te traduire la nouvelle, dans l'espoir de ton rire de coyote, je vis que tu n'étais plus à table, mais debout sur le mur du château, engagé dans un vaste système de tringles en acier, ne faisant presque déjà plus qu'un avec lui, et mis hors d'atteinte de ma voix par un casque d'écoute, hors d'atteinte aussi des sirènes de l'alerte générale suisse. A côté de ma machine à écrire, sur le bureau criblé de

---

* Équipe de football allemande de première division. (NdT.)

brûlures qui n'a pas été rangé depuis des années, est posée une reproduction au format de carte postale du *MIRACLE DE SAINT MARC* du Tintoret. Tu as peut-être vu le tableau à Milan, à la pinacothèque Brera. Je ne l'y ai pas vu, peut-être parce qu'il était alors en restauration, ou bien je ne peux pas me rappeler et j'ai besoin de la carte postale. Cela donne l'avantage du regard imprécis, comme parfois une mauvaise place dans ton théâtre. (Le public idéal de DD & D II serait un seul spectateur, gigantesquement écartelé entre les quatre terrains de jeu des morts dans la chambre mortuaire de la scène, crucifié par la géométrie comme sur le dessin de Léonard de Vinci d'après le texte de Vitruve sur l'*homo circularis* et l'*homo quadratus* : « Car si un homme est étendu sur le dos, bras et jambes écartés, qu'on place la pointe du compas à l'endroit de son nombril et qu'on décrit un cercle, la pointe des doigts de ses deux mains et de ses orteils sera tangente au cercle. Et de même qu'un cercle peut être mis en évidence sur le corps, la figure du carré pourra également s'y trouver. Car si l'on mesure de la plante des pieds au sommet de la tête et qu'on applique cette mesure aux bras étendus, on trouvera la même largeur et la même longueur, comme dans les surfaces qui sont construites au moyen de l'équerre sous le nom de carrés. » Ce public en un seul homme devrait avoir, fixé sur une colonne sortant de son nombril, un œil, circulaire et catholique, ou capable de tourner avec une grande rapidité, comme l'œil d'un certain reptile, dont j'ai oublié le nom. Peut-être n'existe-t-il que dans mes rêves.) Retour au Tintoret : ce que je vois est la nef d'une église, ornée d'une voûte d'arcs en plein cintre, raccourcie en oblique vers le fond ; le mur droit, avec corniches et balcons, peut être examiné en entier. Du premier balcon, deux hommes, qui sont debout sur des échelles et se tiennent, l'un de la main droite, l'autre de la gauche,

à la balustrade, font descendre vers le sol, la tête en bas, un vieillard nu, peut-être un mort. Un drap blanc, avec lequel il était probablement vêtu, sert de hauban : son sexe n'a plus d'importance. Un troisième aide cherche à attraper d'en bas le bras droit qui pend. Il est le seul en ce lieu à porter un turban. Derrière lui, un homme aux bras grands ouverts, attente ou salutation, comment salue-t-on un mort qui a encore la résurrection devant lui. A gauche, c'est le saint lui-même qui domine le premier plan. Du bras gauche tendu, il dirige comme le contremaître une grue, le travail au balcon, qui est une descente de croix. Sa main droite tient les tablettes ou bien le livre où est tracé le plan du futur. Devant les pieds du saint, un cadavre gris et blanc. La couleur de la peau du corps musculeux doit indiquer que l'âme l'a déjà quitté : il appartient à l'art et à la pourriture. A droite derrière le cadavre, une figure de père éploré. La tête du mort est retournée, comme pour éviter la bénédiction de la main paternelle. Et ainsi de suite pour le personnel de la légende. Le mystère du tableau est la trappe du fond, que deux hommes tiennent ouverte. Des profondeurs afflue la lumière : le ciel est en bas. Frappé par la lumière des profondeurs, le groupe de figures placé au premier plan à droite titube : deux hommes à genoux, le buste rejeté en arrière, les visages détournés l'un de l'autre. Le plus fort, tête et poitrine dans une autre lumière, qui vient du saint et du mort, tente à deux mains d'empêcher la chute du deuxième homme, qui, en tombant, se cramponne aux genoux d'une femme. La femme est le pendant du saint, une main devant les yeux, protection contre le geste dominateur de l'architecte du futur ou contre la lumière qui vient du sous-sol. La lumière est un cyclone. Écrit sur la ligne droite, à vol d'oiseau, entre les deux capitales allemandes Berlin, séparées par le précipice de leur histoire commune et non commune, que le tout

dernier tremblement de terre a soulevé pour en faire la frontière entre deux parties du monde. Prends cette lettre comme l'expression de mon désir d'être présent dans ton travail.

23 février 87

Allemand, dites-vous ?

Entretien avec Sylvère Lotringer

Lors de notre première conversation, en 1981, nous avions évoqué la situation des deux Allemagnes, coincées entre deux blocs. Vous espériez alors que les deux super-puissances finiraient d'une manière ou d'une autre par s'effriter de l'intérieur, laissant davantage de place au reste du monde...*

Je crois toujours, et plus fermement encore qu'il y a deux ans, que les deux blocs ne pourront désormais être envahis que de l'intérieur. Il ne peut plus être question aujourd'hui d'une invasion par une force extérieure.

Ce que vous faites depuis quelque temps reflète assez bien cette vision des choses. Vous êtes un écrivain d'Allemagne de l'Est mais vous avez été autorisé à circuler librement à l'Ouest. Vous êtes allé aux USA, vous avez travaillé avec Bob Wilson, vous vous comportez déjà comme si les blocs n'existaient plus. Bien sûr, vous reconnaissez leur existence, mais cela ne semble pas constituer pour vous un obstacle. Vous avez fait du monde entier votre lieu de travail.

A un certain moment, j'ai cru que ma présence dans de nombreux pays pouvait être attribuée au fait que personne d'autre n'avait de message à proposer et que, s'il devait y avoir un message, il ne pouvait venir que de l'Est. Je croyais que l'Ouest avait encore besoin d'un message. Maintenant, je me rends compte que plus personne ici n'a besoin de ça. Le monde capitaliste est entièrement — comment dites-vous — *besetzen*...

---

* Müller (H.), « Murs », in *Erreurs choisies,* L'Arche, 1988, p. 43-87.

Désinvesti, désaffecté...

A l'Ouest, il n'y a pas de passé et pas d'avenir, la puissance économique y est tout entière mise au service de la désaffection du présent. Dans le bloc communiste, le présent est souvent réduit à pas grand-chose mais il y a un passé, et il y a un avenir. Maintenant qu'ils font de leur mieux pour avoir un présent, ils sont obligés de commencer par déblayer le passé.

Est-ce ce qui explique la glasnost ?

Oui. Il ne peut y avoir aucun avenir à l'Est si l'on ne commence pas par faire table rase du passé. Qui sait ce qui se produira dans un an ou deux quand l'Empire soviétique commencera à se désintégrer.

La situation pourrait devenir plus difficile.

Beaucoup plus difficile. Il se peut aussi que cela me devienne plus difficile d'écrire.

C'est important pour vous que les choses soient bien définies.

J'ai besoin de cela, et aussi d'une résistance, et même d'une blessure. Maintenant qu'ils essaient de guérir la blessure (Rire gêné), il est difficile de dire vers quoi nous allons.

Pour un écrivain aussi habitué à traiter du mode de vie communiste, c'est un peu comme si vous vous retrouviez à l'Ouest. Jusque-là, votre langage reposait sur l'implicite collectif et les non-dits. Pensez-vous qu'il devra évoluer en fonction de cette nouvelle situation ?

Je me sens comme un boucher qui se retrouverait au milieu de végétariens.

Par pénurie de sang, c'est ça ?

C'est ça (Rire). Je vais chercher du whisky... (H.M. apporte une bouteille.)

L'autre jour, pendant votre Workshaw *à Berlin-Ouest, je vous ai comparé à un vampire qui sucerait le sang du passé, vidant les classiques de leur substance : Shakespeare, Kleist, Lessing, Laclos. Qu'est-ce que ça vous ferait d'être à votre tour vampirisé par l'histoire ?*

Eh bien, le risque existe réellement aujourd'hui que la paix amène la fin de l'histoire.

Ce risque est-il véritable, et cette paix est-elle une vraie paix ?

Ce n'est pas une vraie paix, c'est seulement une paix entre les deux blocs. Il y a bien sûr beaucoup de guerres partout, et il y en aura toujours, mais il est devenu difficile de trouver une guerre, ou une façon de parler des guerres, qui ait réellement un sens.

Ne vous méfiez-vous pas, de toute façon, de ce qui peut faire sens ?

Si, tout à fait.

Nous sommes peut-être en train de nous diriger vers une nouvelle phase du conflit, la phase des Civil Wars...

Oui.

Est-ce l'une des idées que vous avez en commun avec Bob Wilson ? J'imagine que la Guerre de Sécession n'est pas la seule que vous ayez à l'esprit dans cette pièce.

Non. La dernière fois que j'ai demandé un visa pour les USA, c'était il y a deux ans. Je suis allé au consulat avec une lettre qui m'invitait à travailler avec Wilson sur *Civil Wars.* Ils m'ont demandé : de quelle guerre civile s'agit-il ? De la guerre civile russe ? (Rire). Ils

avaient oublié qu'avant ça il y avait eu leur guerre de Sécession.

Les Américains n'ont pas d'expérience directe de la guerre. Je me rappelle mon adorable vieille logeuse dans l'Iowa en 1962, qui me disait, tandis que nous prenions notre petit déjeuner : pourquoi est-ce qu'on en finit pas une bonne fois pour toute ? Elle n'arrivait pas à comprendre pourquoi Kennedy n'avait pas rayé Cuba de la carte. C'est là un problème majeur chez les Américains. Ils n'ont jamais été bombardés ni envahis. Il m'arrive de le regretter.

Cela s'applique aussi à Wilson.

Dans un sens, c'est rassurant de revenir à Berlin, de se confronter à la réalité du mur, de la guerre. A l'Ouest, et particulièrement à New York, on attrape le vertige à essayer de se représenter les choses. La politique y est une chose entièrement abstraite.

A Berlin, on peut encore voir les signes tangibles de la situation réelle.

Si le mur venait à disparaître, tout deviendrait beaucoup plus problématique.

Oui, je le crois aussi. Mais il ne disparaîtra pas de mon vivant, c'est hors de question.

Vous n'êtes pas un philosophe, mais vous vous intéressez aux idées...

Je suis un homme ordinaire, je n'ai pas d'idées. Quand j'écris, les idées sont pour moi un matériau, et peut-être qu'en les utilisant il m'arrive d'en trouver de nouvelles, mais à la manière d'un peintre qui mélange ses couleurs.

Les gens ont souvent une interprétation littérale, et non théâtrale, de vos idées. Ils les considèrent comme des prises

de position, et non comme un matériau. Au fait, qu'est-ce exactement qu'un « matériau » pour vous ? Ou peut-être, qu'est-ce que ça n'est pas ?

Si on vit au-delà de trente ans, tout devient matériau. Mon désespoir, mon espérance, mon comportement sexuel deviennent matière à écriture. Donc, je n'éprouve jamais ni espoir ni désespoir, ça ne me touche pas parce que c'est *un* matériau. J'existe d'abord par l'écriture ; j'ai un deuxième niveau d'existence auquel je ne prête pas attention, qui est une attente du moment où je me remettrai à écrire. Hier soir, j'ai vu une excellente représentation en solo de *Philoctète* par le Dramaticien Teater de Sofia. Je ne comprends pas le bulgare, à part quelques mots, mais je connais la pièce. Le metteur en scène, Ivan Stanev, a juste lu en allemand quelques lignes de Néoptolème, en guise d'introduction pour le public, et j'ai été très impressionné par le texte. Tellement il était bien écrit. Je me rappelle fort bien que j'avais trente ans quand je l'ai écrit. Mes capacités intellectuelles et mon éducation ne m'auraient pas permis, à elles seules, d'écrire un tel texte. Cela j'en suis certain.

Donc le matériau peut exister sous d'autres formes que celle de l'écrit.

Oui. Que ce soit un tramway ou de la philosophie, pour moi cela revient au même.

Ne faites-vous aucune différence entre les diverses formes de matériaux ? Est-ce que vous les considérez toutes comme des sources primaires, à la façon de Foucault qui faisait appel à des archives plutôt que de se fier aux rapports officiels ?

Je crois que nous en sommes à un point où la fonction de la littérature a à voir avec la libération des morts. *Der Lohndrücker* (Le briseur de salaires, 1957), ma première

pièce publiée, s'apparentait fort à un travail archéologique. Je voulais déterrer des choses qui avaient été ensevelies sous la boue, l'histoire, et les mensonges. Déterrer les morts et les montrer au grand jour.

Mais il arrive que ce qu'on déterre soit déjà en mauvais état, ou rongé par les vers.

La chair est peut-être pourrie, mais les rêves qui habitaient ces corps, les problèmes, les idées n'ont pas subi la même décomposition.

Une grande partie de la création artistique aujourd'hui se nourrit des morts. Comme si nous étions parvenus à l'extrême limite de notre imagination, comme si notre imagination n'était plus employée qu'au recyclage des déchets culturels. « Imaginez », dit Valmont dans Quartett, *« qu'il nous faille habiter avec les déchets de nos années. Des pyramides de saleté, jusqu'à ce que soit arraché le ruban de la ligne d'arrivée* * ». *Notre société souffre d'un défaut de canalisation. L'une des fonctions de l'art aujourd'hui est le recyclage des morts.*

Pour les connaître, il faut les bouffer. Pour ensuite recracher les particules vivantes.

Par exemple, vous prenez Kleist, et vous l'incorporez à votre propre écriture. Ça n'est peut-être pas le retour des morts, mais c'est incontestablement le retour de quelque chose.

Quand je lis Kleist ou Shakespeare, je sais que cela influe sur mon écriture. Je ne m'en sers pas directement : quand j'écris, je transforme Kleist, je transforme Shakespeare, je transforme le point de vue sur Kleist ou Shakespeare.

---

* Müller (H.), « Quartett », in *La Mission,* Éditions de Minuit, 1982, p. 131 (trad. J. Jourdheuil et B. Perregaux).

Quand Patrice Chéreau a monté Quartett *à Nanterre en 1985, il a dit : « C'est une lecture si intelligente des* Liaisons dangereuses. *C'est comme si Müller avait recomposé le roman de mémoire. » Il aurait dû dire décomposé...*

J'aime assez le « de mémoire », parce que je n'ai jamais lu le livre. Je veux dire que je l'ai lu, mais seulement en diagonale. Si je l'avais lu dans le détail, j'aurais perdu l'impact, la puissance du texte...

Ce qui vous intéresse, ce n'est pas vraiment de comprendre un texte comme le ferait un lecteur ou un critique.

Non. D'abord je le bouffe, et ensuite je comprends. Le plus important, c'est le souvenir. Et l'émotion est le seul moyen de retrouver la mémoire de la situation. En fait, je ne ressens pas l'émotion à l'instant où elle m'habite. Elle ne revient qu'au moment où je l'exprime par l'écriture. Alors je la porte en moi, et je peux en faire autre chose. Je peux l'incorporer à ma propre expérience.

Je connais assez bien le texte de Laclos, et pourtant je n'ai pas été surpris par Quartett. *C'est une forme d'humour qui en est assez proche, quoique plus sombre (devrais-je dire, plus allemande ?), et plus dévastatrice. La décadence contemporaine, elle, ne peut espérer le salut. On est à des lieues de l'interprétation de Chéreau, qui voit dans* Quartett *derrière un cynisme de façade, une « vraie histoire d'amour ». Sa vision de votre pièce ne fait que confirmer l'étendue du malaise.*

J'ai écrit *Quartett* lorsque j'étais en Italie, près de Rome. J'avais là une maison au milieu des arbres. Mon ex-femme y vivait avec un autre homme et ça m'était égal parce qu'elle m'en avait parlé avant. J'avais une chambre à l'étage, et c'est là que j'ai écrit la dernière partie du texte, qui était vraiment décadente.

Vous étiez séparés à ce moment-là ?

Non, nous étions encore mariés, mais j'avais une autre compagne et elle était avec cet homme, qui était fou d'elle. J'étais en haut, j'écrivais. C'était aussi la première fois que j'utilisais une machine à écrire électrique. Ça a été un facteur très important pour cette pièce. Ça ne va pas plus vite si on ne sait pas comment s'en servir, mais cela crée un autre rapport au texte. Cela me donnait beaucoup plus de distance par rapport à moi-même, et, par conséquent, l'horreur même pouvait donner lieu à une jouissance dans l'écriture.

J'ai entendu dire que le mot « décadence » est toujours tabou en Allemagne à cause des connotations fascistes.

Pas pour moi. Pour moi « décadence » renvoie à Nietzsche. J'ai lu Nietzsche juste après la guerre, quand je suis revenu du camp d'emprisonnement américain. Je travaillais dans un bureau pendant les vacances universitaires, et j'ai volé le livre dans la bibliothèque à l'étage au-dessus. Cela a été très important pour moi de lire Nietzsche en 1946-1947, très bénéfique aussi, ne serait-ce que pour savoir comment m'y prendre pour survivre.

Étiez-vous marxiste à l'époque ?

Je n'ai jamais su ce qu'était un marxiste. Mon père m'a élevé dans le respect des valeurs soviétiques. Marx était confisqué. Il m'en a parlé, mais je n'ai pas pu le lire. J'ai lu Nietzsche avant de lire Marx, et je m'en félicite. On devrait toujours lire Nietzsche avant de lire Marx. J'ai remarqué que maintenant les jeunes en Allemagne de l'Est lisent beaucoup Nietzsche. Ils sont dégoûtés de Marx parce qu'on les a obligés à lire, non, à *apprendre* les textes de Marx à l'école. Mais Nietzsche est très dangereux pour eux.

Vous avez dit : dangereux ?

Oui. Ça les dépasse. Ils ont lu Marx avant, or Marx est aujourd'hui considéré comme un symbole de l'État, qu'ils haïssent. Pour eux, Marx représente la Loi et l'Ordre, ce qui est faux. Nietzsche leur donne le vertige.

S'ils haïssent l'État, ils doivent trouver dans Nietzsche des raisons de le faire.

Non. Ils lisent *Zarathoustra.*

L'autre jour, j'ai été assez surpris d'entendre un jeune metteur en scène d'Allemagne de l'Est vous accuser publiquement de stalinisme.

Tout représentant de la génération précédente est soupçonné de s'être vendu à l'État. A propos, c'est un bon metteur en scène, et il appartient à une famille aisée. Ma mère faisait des ménages chez eux. (Rire.)

Est-ce que vous sautez aussi des passages quand vous lisez les mythes ou tragédies grecques ?

Oui, mais je les ai lus quand j'étais très jeune. Hans Eisler a dit un jour que Brecht n'avait jamais lu *Le Capital,* mais qu'il savait toujours où trouver la phrase qui pouvait lui être utile. C'est une question de temps — de temps à vivre. Il ne me reste pas assez de temps pour toutes les choses que je veux faire.

Lire est un luxe.

Oui, un luxe énorme. Bouffer les textes, ça va plus vite. C'est aussi lié au théâtre, et le théâtre est la seule forme d'écriture qui m'intéresse.

Attendez-vous des autres qu'ils bouffent vos pièces eux aussi pour créer leurs propres œuvres ?

J'espère que ça arrivera. Mais pour le moment, ils ont surtout tendance à les imiter, et ça c'est très triste.

Votre écriture est très dense, mais elle est aussi très rapide. Vous allez droit à l'essentiel, et vous sautez le reste.

Écrire, c'est sauter. Il faut aller sacrément vite pour pouvoir rendre compte de la pression du vécu.

Hamlet-machine *fait sept pages, alors que vous aviez prévu au départ d'en écrire deux cents. Est-ce que vous réduisez toujours autant vos pièces, ou est-ce que vous les écrivez directement sous une forme plus fragmentaire ?*

On m'a demandé de faire une traduction d'*Hamlet* juste au moment où j'allais écrire *Hamlet-machine.* J'ai tout traduit en six semaines, et j'en ai eu vraiment ras-le-bol. Quand je me suis remis à *Hamlet-machine,* je n'ai pu écrire que ces quelques pages.

J'ai parlé de votre rapidité, mais lorsque vous écrivez, c'est souvent à l'issue d'une gestation de plusieurs dizaines d'années. Une partie de Matériau-Médée *(1982),* Rivage à l'abandon, *avait été écrite environ trente ans avant la publication du texte *. Quant à* Quartett, *si j'ai bien compris, vous y pensiez depuis presque aussi longtemps. Qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné, vous vous décidez à passer à l'écriture ?*

Je me rappelle avoir assisté à une représentation de *Mauser* à Cologne. Ça n'avait eu aucun succès, personne ne voulait le voir. Mais ils avaient beaucoup réfléchi au texte, et s'étaient rendu compte qu'ils ne pouvaient pas appréhender directement l'idée de révolution ; le seul

---

* Il s'agit des pièces « Rivage à l'abandon, Matériau-Médée, Paysage avec Argonautes », in *Germania Mort à Berlin,* Éditions de Minuit, 1985, p. 8-22 (trad. J. Jourdheuil et H. Schwarzinger).

type de conflit — s'ils exceptaient le conflit révolutionnaire — qu'ils se sentaient capables d'aborder, c'était la relation homme-femme. Donc, ils ont monté *Mauser* avec seulement un homme et une femme, selon un schéma à la Strindberg. Quand, dans le texte, il était question de gens tués ou fusillés, l'homme lançait un gâteau entre les jambes de la femme. Cette interprétation a mis le public assez mal à l'aise. Personne n'y a rien compris. Je me suis rendu compte que c'était une très bonne représentation, sans pouvoir dire pourquoi. Des années après, j'ai compris qu'ils jouaient *Quartett,* avec le texte de *Mauser.* A cette époque-là, le contexte dans lequel je vivais était plus proche de celui de *Quartett* que de celui de *Mauser.* On ne pouvait plus parler de situation révolutionnaire, j'avais une conscience plus aiguë de l'isolement dans lequel nous vivions. Cela m'a permis de me rendre compte que la structure de *Quartett* était bien celle de *Mauser.* Je rêve d'une mise en scène qui mettrait en évidence *Mauser* comme palimpseste, comme arrière-plan, ou fondation, de *Quartett.* C'est vraiment la même structure, la même dramaturgie.

Est-ce que vous arrivez souvent à comprendre la véritable structure de vos textes ?

Oui, mais plus tard, pas pendant que je les écris. Ce n'est pas avec son intellect qu'on écrit une pièce. Je ne peux comprendre le matériau ou le texte qu'en me battant avec.

Mais ce avec quoi vous vous battez, ce sont des idées, pas des idéologies ! Ainsi, je ne pense pas que votre travail sur Quartett *doive grand-chose à l'interprétation des* Liaisons dangereuses *par Adorno et Horkheimer entre autres, comme un conflit entre l'optimisme kantien et le comportement moral...*

Non, c'est une question très dépassée, qui ne m'intéresse pas le moins du monde. Je me souviens de l'époque où j'étais soldat dans le nord de l'Allemagne pendant les dernières semaines de la Seconde Guerre mondiale. Nous avions quitté la région de la mer Baltique, et nous nous dirigions vers le sud-est afin d'éviter les Russes. (Nos officiers voulaient se rendre aux Américains). Je me suis retrouvé par la suite prisonnier de guerre dans un camp américain, pendant quelques jours seulement. Nous nous sommes arrêtés deux fois en chemin, la première fois à cause d'un char russe, et la deuxième fois pour nous procurer de l'eau dans un village proche. Le village était complètement abandonné. Dans l'une des maisons, j'ai trouvé une grande bibliothèque, et j'ai volé quelques livres, une belle édition de la *Critique de la raison pure* de Kant, et un volume de Schopenhauer. J'ai lu quelques phrases de Kant, et il m'a semblé que c'était le texte d'un fou. Schopenhauer ça allait encore, mais Kant était vraiment fou, comme Artaud. C'est la force essentielle de sa philosophie.

« L'angoisse fait les philosophes », dit Valmont dans Quartett. *La philosophie sert souvent de rempart contre la folie.*

Je me suis rendu compte que, dans cette écriture, seule la folie m'intéressait, pas le contenu.

*Le jeune metteur en scène est-allemand m'a également surpris en déclarant que les autorités toléraient votre œuvre parce qu'on vous voit comme un nouvel Artaud. Vous avez écrit en 1980 un essai sur Artaud : « Ses textes », disiez-vous, « éclosent sous le soleil de la torture... Lorsqu'on les lira sur les ruines de l'Europe, ils seront des classiques * ». Qu'en*

---

* Müller (H.), in *Rotwelsch,* Merve Verlag, 1982, p. 169.

est-il aujourd'hui ? Artaud est-il devenu suffisamment classique pour que vous puissiez vous en nourrir ?

J'ai vraiment beaucoup de mal à lire les auteurs du vingtième siècle. Ça me met mal à l'aise. Sans doute, parce que je ne m'intéresse pas aux névroses des autres.

La vôtre vous suffit.

Oui, tout à fait. Si l'on revient au dix-huitième siècle, on a affaire à quelque chose de réel. Il y a une substance, une structure.

En fait, l'importance que vous accordez à l'émotion et au vécu me fait souvent penser au désarroi d'Artaud, égaré au milieu de ses propres abstractions. Sans doute faut-il être malade pour pouvoir imaginer ce qu'est la santé.

Je n'ai plus du tout besoin d'Artaud. Je lis Diderot ou Tacite. Tout y est. Tout ce dont j'ai besoin.

Pour vous, les classiques sont des références stables, comme l'Allemagne de l'Est.

Oui, c'est une remarque très juste. Artaud était catholique, et il a perdu la foi. Il avait besoin d'un mur, mais il n'en a pas trouvé, car il n'y en avait pas d'autre.

Vous allez peut-être bientôt perdre le vôtre, celui qui est ici.

Il y a suffisamment de murs dans l'histoire allemande.

La maladie d'Artaud n'était pas uniquement due à la perte de la foi catholique. Il souffrait de ce grand mal moderne, que J.-G. Ballard appelait la perte d'affect. Nous appartenons à une civilisation en accéléré qui ne cesse de « désaffecter » les émotions. Artaud fut l'un des premiers à éprouver cette insoutenable légèreté de la pensée. Ce qu'il cherchait à recréer à

travers son théâtre, c'était une identité collective, en plus de la sienne propre. Était-ce aussi votre intention lorsque vous avez écrit Hamlet-machine ?

C'est exact, *Hamlet-machine* est un texte pour chœur, c'est une expérience collective, pas une expérience individuelle. Quand j'écris « Chœur/Hamlet », les gens ne le voient pas, parce qu'ils ne veulent pas le voir. A l'Ouest, ils ont peur des *expériences collectives,* ils pensent tout en termes d'individualité. Mais il n'y a pas qu'un seul Hamlet dans *Hamlet-machine.*

*On vous a souvent identifié à Hamlet, un malentendu que vous avez peut-être encouragé quand vous avez fait remarquer, non sans malice, qu'*Hamlet-machine *en fin de compte, c'est « H.M. ». Vous avez même reconnu que « le personnage d'Ophélie est une critique d'Hamlet, et, par conséquent, une autocritique ». Peut-être qu'il n'existe pas de « bonne » lecture de vos pièces ; en revanche, il y a beaucoup de façons de mal les lire.*

Vous avez raison, les mauvaises lectures sont fréquentes et cela fait du tort aux textes.

Est-ce que vous ne l'avez pas un peu cherché ? S'il y a une pièce qu'on a tuée à coups d'interprétations psychanalytiques, c'est bien Hamlet. *Les gens ont du mal à comprendre qu'on puisse voir le prince du Danemark comme un chœur collectif prolétarien...*

C'est pourtant ce qu'il est.

Avez-vous l'impression de faire partie d'un chœur collectif quand vous écrivez ?

Une expérience collective, c'est difficile à définir. Je vais aller chercher une autre bouteille de whisky, ça facilitera les choses... (H.M. apporte une seconde bou-

teille.) C'est une vraie question, et il faut prendre le temps d'y réfléchir.

N'importe quel Américain est capable de reconnaître chez Hamlet des comportements adolescents caractéristiques : son incapacité à prendre des décisions, etc. Leur conception du collectif dépend des médias, qui ne leur sont pas réellement communs dans la mesure où ils ne font pas l'objet d'un vécu collectif. Ils se réduisent à un « verbiage apprêté de la bonne humeur prescrite », comme vous l'écrivez dans Hamlet-machine. *Pensez-vous que l'idée d'expérience collective soit encore vivante à l'Est ?*

(Un temps.) Je suis sûr que vous avez vécu cette expérience, absolument spécifique à l'identité européenne, des abris pendant les bombardements. Quand des gens passent la nuit ensemble dans une cave, c'est une expérience collective.

Vous voulez dire qu'il ne peut y avoir d'expérience collective que pendant les périodes de destruction ? Un accident d'avion est sans aucun doute une expérience collective, mais dans ce cas-là, c'est un collectif de la disparition.

C'est le moment de la destruction qui le fait exister.

C'est une chose que je perçois souvent dans vos pièces, une tentative de mise en place, non pas d'un chœur antique, mais d'une forme de collectif qui se constitue à travers l'action ou l'émotion. Est-ce que vous ressentez également cela lorsque vous écrivez ?

Je sais que, quand j'écris, ça n'est pas seulement moi qui écris. Il y a beaucoup de choses concrètes que je ne connais pas. Je ne connais rien à l'électricité, pourtant quand j'écris, c'est comme de l'électricité, ça me vient. Mais seulement dans le cadre du texte. C'est vraiment comme si j'étais une machine, et quand la machine a

besoin de quelque chose, je sais qu'à un moment donné du processus de fabrication ça va venir.

On dirait que la subjectivité humaine a explosé, et débouché sur une faculté d'expansion à l'infini, « par une destruction permanente et par une reconstruction permanente, se rassemblant sans cesse de nouveau à partir de ses débris ».* *Je cite ce texte magnifique,* Héraklès 2 ou L'Hydre, *ce moment où l'homme marche à travers bois, littéralement hors de lui, et sent la terre s'enfler sous ses pieds, et la forêt qui l'enserre, menaçante...*

Quand j'ai écrit ce texte sur *Héraklès,* je ne savais pas comment continuer. C'était la dernière scène avant la fin de la pièce. Elle montrait que la NEP (la Nouvelle Économie politique, 1922) ne pouvait pas fonctionner sans la réinjection d'une certaine dose de capitalisme. Les paysans viennent et apportent leurs produits, mais on pointe des fusils dans leur dos. Puis, les fonctionnaires du Parti arrivent et disent : « OK, il y a eu un changement de politique, alors vous pouvez travailler et produire. » Les paysans s'en vont et on voit les armes qui auraient été utilisées contre eux si le changement de politique n'avait pas eu lieu. A ce moment-là, il y a un court dialogue entre deux des fonctionnaires. « Où en est la révolution en Allemagne ? », demande le premier, et l'autre : « Il n'y a plus de révolution en Allemagne. » Puis, il lève les yeux et dit : « Les étoiles. » « Quand je serai mort », répond l'autre, « je ne serai plus obligé de les voir ». On arrive là à un moment de néant absolu qui marque la fin de la révolution soviétique et l'avènement des zombies. Mais la pièce ne pouvait pas s'arrêter là. C'est pourquoi j'ai écrit ce texte.

---

* Müller (H.), in *Ciment,* Éditions de Minuit, 1991, p. 61.

Dans lequel vous quittez les étoiles et redescendez sur terre. Ce qui donne sa profondeur à ce matériau historique, c'est qu'il n'est pas seulement ancré dans l'histoire : il y a les étoiles, la terre, la forêt. L'histoire, ça n'est pas seulement l'histoire des hommes...

L'histoire va au-delà de la politique. La politique n'est qu'un fil blanc. Ce qui m'intéresse chez Wilson, c'est précisément que la politique ne fait pas partie de son univers mental. Dans un sens, c'est un Indien, un Indien du Texas. Il regardait l'homme en train de tuer la biche, et il s'est caché derrière les arbres parce que cela lui était insupportable. Pour lui, l'histoire c'est aussi les animaux, les nuages, l'espace. C'est ce que j'aime chez lui, ces racines indiennes.

Certains Américains arrivent à s'accommoder de l'absence de passé. Leur rapport aux choses est plus immédiat. La pensée de Wilson est avant tout visuelle. Il utilise souvent les photographies. Il possède un talent exceptionnel pour les pénétrer et les rendre vivantes.

Je ne crois pas à la photographie comme outil de la mémoire. Le langage est porteur de mémoire, pas les images. C'est en cela qu'elles sont dangereuses : ces sortes d'images effacent le souvenir.

La photographie permet de saisir l'instant présent.

L'instant, ça n'est pas la mémoire. Ce qui reste dans le souvenir, ça n'est pas l'image, c'est la réaction qu'elle avait suscité en nous. Les images sont trop abstraites. La mémoire est un travail, pas quelque chose qui se laisse contempler.

Est-ce que vous n'attendez pas de votre public une démarche du même ordre ? Vos pièces ont la réputation d'être difficiles. Peut-être est-ce à cause de leur simplicité même

qu'elles échappent ? Ce qui est certain c'est qu'elles demandent un effort mental.

Oui,

Pensez-vous que le public en soit réellement capable ?

Ça n'est pas mon problème.

Les pièces de Bob Wilson sont reçues de façons très différentes selon les gens qui les voient. Votre langage est beaucoup plus « défini ».

Cela pose un problème lorsque nous travaillons ensemble.

Mais vous avez besoin de conflits.

Oui, et jusqu'ici la collaboration a été fructueuse.

Ce n'est pas seulement deux approches qu'il vous faut concilier, mais deux univers.

Quand nous nous sommes rencontrés pour la première fois, il m'a demandé quel était mon premier souvenir. Je lui ai raconté l'histoire — peut-être que je mentais, mais ne sommes-nous pas toujours en train de mentir ? — de l'arrestation de mon père. Ma première expérience de la terreur, du pouvoir. Il a dit que chez lui la première image c'est un supermarché. Sa première image de la terreur était engloutie par un supermarché.

Du point de vue émotionnel, ça n'est pas très différent.

C'est pourquoi nous arrivons à communiquer. Christopher Knowles est venu assister à l'une des dernières représentations de *Hamlet-machine* à New York. On est allés dans un restaurant, boire de la vodka. A un moment, Wilson est sorti, Knowles s'est tourné vers moi, et

a dit : « Je vous présente Monster Mach ; moi c'est Crazy Eddie. »

Avez-vous eu l'impression que vous pouviez raccorder les deux machines ?

C'était un rapport très détendu, très agréable, comme il en existe rarement entre deux metteurs en scène ici. Deux machines amicales qui communiquaient en se respectant l'une l'autre. « Cette machine fonctionne différemment et je veux en faire quelque chose. »

Bob Wilson possède à la perfection l'art de faire coexister différents éléments sans instaurer de rapports entre eux. Son approche n'est absolument pas dialectique. Je suppose que ça n'est pas son problème.

Non.

Vous semblez toujours être aux prises avec la dialectique.

Wilson sait qu'il a besoin d'éléments qui résistent à ses créations cosmiques. Un jour, il m'a dit : « Je crois que c'est trop gentillet. Pourrais-tu venir jeter un coup d'œil ? J'ai peur que ce soit trop gentillet. » (Rire.) Wilson a besoin de violence, de saleté, de quelque chose qui combatte son côté lisse. Et je crois qu'il a raison là-dessus. La culture américaine est entièrement fondée sur le vampirisme. C'est un grand vide, qui aspire tout ce qui passe.

Vous connaissez ce groupe de rock, les « Lounge Lizzards », avec John Lurie ? Avant, ils faisaient un genre de néo-jazz rock, et il y avait avec eux mon ami Arto Lindsay, qui gratouillait et écorchait son violon électrique, et qui cassait la fluidité de la mélodie, en introduisant des heurts... C'est peut-être le rôle que vous jouez dans l'opéra 100 % américain de Wilson. Vous y apportez la violence, vous introduisez dans

son univers surnaturel un langage de pierre et de sang. Et vous avez accepté ce rôle ?

Oui. Sans problème.

Et vous n'y avez pas perdu de votre violence ?

Je ne crois pas à la communication, je crois au conflit. On ne peut pas apprendre à connaître quelqu'un d'autre sans passer par un conflit.

Mais tout ne se résume pas à des conflits.

Je ne peux pas marcher dans la rue sans regarder droit dans les yeux des gens. C'est ça que j'appelle conflit.

La guerre est incontestablement au centre de toute votre œuvre.

Elle joue un rôle incontestable dans notre « civilisation », si tant est qu'on puisse lui donner ce nom. Actuellement, la tendance est à l'instauration d'une paix factice, et c'est très dangereux, parce qu'on ne contrôle plus rien. La guerre est un moyen de contrôle, je veux dire qu'elle permet de contrôler les mouvements.

Il n'y a pas de collectivité sans guerre ?

Le collectif ne peut se constituer qu'à travers une guerre ou un conflit.

Avez-vous également l'impression de faire la guerre quand vous écrivez ?

Oui, sans doute. Je suscite l'émergence d'une autre forme d'expérience collective. Je l'oblige à se manifester pour s'opposer à moi. J'ai depuis très longtemps le projet d'un texte en prose, qui s'intitulerait : Guerre sans bataille. Rien qu'un petit récit, un court texte, qui porterait sur ma première rencontre avec les chars russes à

l'âge de seize ans. Pour moi, la guerre était une chose abstraite, et cela n'a pas changé. J'ai fait la guerre sans voir un seul mort. Je suis passé à côté de cette expérience. Je veux connaître ça maintenant, et j'en ai la possibilité à travers l'écriture.

Pensez-vous que la guerre soit une clé pour comprendre, non seulement votre œuvre, mais aussi le monde dans lequel nous vivons ?

Je suis né en pleine guerre civile, je vis dans un contexte de guerre civile, et au moment où nous parlons, on est toujours en guerre civile. Je n'ai connu qu'une fois la guerre de près. Après avoir quitté la côte baltique, nous avons été attaqués par des avions anglais, et là, j'ai vraiment vécu l'horreur. Nous étions sans défense. Ils piquaient sur nous, on les voyait à quinze mètres au-dessus de nous, qui tiraient, il fallait se cacher n'importe où, voilà ma seule vraie expérience de la guerre, mais ça m'a suffit. Je préfère rester en dehors.

Ce type de guerre n'existe plus. Quand j'étais enfant, j'ai passé la majeure partie de la guerre près de Juvisy, l'une des principales cibles du réseau ferré des environs de Paris. Je voyais les avions qui piquaient en lâchant leurs bombes. Ils étaient si proches que je distinguais le visage des pilotes.

Kleist voulait voir le vrai visage de la guerre, et c'est aussi ce que je cherche. Et ça n'est pas facile, maintenant que la guerre a la tête de McDonald. J'ai l'intention d'écrire une pièce sur la Deuxième Guerre mondiale en Russie, et ses répercussions en Allemagne de l'Est. Pourquoi ? Parce que personne ne s'en souvient. Les Russes n'ont pas de mémoire, les Allemands n'ont pas de mémoire, or c'était une guerre entre les Russes et les Allemands. C'est pendant cette guerre que la révolution a tourné à la contre-révolution.

Vous pensez que la véritable opposition ne résidait pas dans le conflit entre Hitler et les pays occidentaux ?

Non, celle-là était secondaire.

C'est ce qu'ont dit après la guerre beaucoup de S.S. qui offraient leurs services aux Américains.

Ils avaient raison.

Alors qui a gagné la guerre ?

Le seul pays qui ait gagné la guerre, c'est l'Allemagne de l'Ouest. Mais ils y ont perdu leur identité. Ils se sont vidés de leur substance. En Allemagne de l'Est, personne ne peut se sentir innocent. L'État vous culpabilise. Le système vous culpabilise. A force de vivre dans l'oppression, on finit par se sentir coupable, et c'est ça la chance de l'Allemagne de l'Est. Nous, il faut qu'on paie pour la guerre, pour le fascisme, il faut qu'on paie pour tout. Les Allemands de l'Ouest, on ne leur demande pas de payer. Ils ont l'argent, alors ils peuvent se permettre de se sentir innocents. Si seulement je pouvais les culpabiliser un peu. (Rire.)

Franchement, je ne trouve pas que l'Allemagne soit tellement marquée par la culpabilité.

Non, même les vrais criminels SS ne se sentent pas coupables. Thomas Harlan m'a raconté une histoire. C'est le fils de Veit Harlan, le réalisateur du *Juif Süss* qui fut le principal outil de propagande en faveur de l'extermination des juifs. Parce que Thomas se sent coupable pour son père, il a réussi à obtenir qu'un des principaux responsables SS de l'extermination à Minsk joue un rôle dans l'un de ses films. L'officier SS avait soixante-dix ans ; il avait passé quinze ans en prison, à cause de sa responsabilité dans l'holocauste. Thomas l'a placé dans

une situation similaire, mais en jouant sur une inversion des rôles. Dans son film, le SS est un otage de la Fraction Armée rouge. On l'interroge, et ils le torturent. Le SS se retrouve dans la position de la pauvre victime. Un vieillard. Thomas m'a raconté ensuite qu'alors qu'ils étaient en France pour une projection du film, le vieux SS a suscité une telle haine, que les Français lui ont cassé deux côtes, suite à quoi il a porté plainte contre la production. Thomas a dû aller le voir chez lui à Berlin-Ouest. Ils ont mangé des gâteaux et bu du café, et Thomas lui a demandé : « Est-ce que vous avez déjà tué quelqu'un personnellement ? » La femme du SS est entrée à ce moment-là avec du café frais, et il a dit : « Non, je n'ai jamais fait une chose pareille. J'étais soldat, après tout. » Puis la femme est sortie, et il a dit : « Bien sûr que j'ai déjà tué, j'étais soldat, après tout. » (Rire.) On ne peut pas culpabiliser les gens. C'est une illusion, ça ne marche pas, c'est tout. De toute façon, la culpabilité n'est pas une chose réelle. C'est une idéologie, une idée. Je ne m'intéresse pas à la culpabilité, je m'intéresse au crime. A l'exploration du crime. Il y a une sacrée différence entre tuer quelqu'un de ses propres mains, et être complice du crime de quelqu'un d'autre.

Donc c'est le sang que vous voulez montrer.

Oui, mais il devient de plus en plus difficile d'y voir clair. J'ai lu récemment un texte sur la mort de Meyerhold, qui raconte comment il a été tué à Moscou. Meyerhold avait réussi à faire parvenir clandestinement deux lettres à Molotov et Vichynski deux jours seulement avant son assassinat. Il raconte comment on l'a torturé et tabassé. C'est assez émouvant sa façon d'écrire. Je pleurais, dit-il, et ils ont continué, sans arrêt, pendant une heure, dans l'eau froide. Ils voulaient un aveu. A la fin, ils m'ont dit qu'ils allaient me réduire en bouillie, à

part la main droite, parce qu'ils en avaient besoin pour la signature. C'est cette dernière cruauté qui fait tout l'intérêt de l'histoire. En Allemagne de l'Est, les gens se sentaient légitimés parce qu'ils étaient contre le fascisme. Maintenant, ils lisent qu'en Russie c'était pareil. Imaginez qu'un vieux communiste lise ces lettres. Il n'a plus rien à quoi se raccrocher, il ne peut plus se sentir légitimé par son anti-fascisme. Jusque-là, ils s'étaient arrangés pour ne pas le savoir. Et maintenant, c'est sans fond. C'est la fin.

Pensez-vous vraiment que c'était pareil ?

Pour Meyerhold, le résultat a été le même. Et maintenant, pour les Allemands, Israël et Auschwitz, c'est pareil. Je m'exprime en termes très crus, mais c'est le genre d'idées qui circule. Ça fait tellement plaisir aux Allemands quand ils voient des images de soldats israéliens en train de casser des os à des Arabes.

Est-ce que c'est une façon de se débarrasser de la culpabilité ?

Oui. Ça n'est pas une solution, mais il n'y a pas de solution. Il est encore temps d'écrire une pièce sur Moscou, Stalingrad, et le début du mur de Berlin. Maintenant, avec Gorbatchev, ça devient plus difficile, mais il faut que je le fasse parce que la nation allemande est en train de mourir. Il y a un symptôme qui le montre : le taux de natalité en Allemagne de l'Ouest est en train de chuter sérieusement, la population veut mourir. C'est le meilleur moment pour écrire sur l'histoire de la nation allemande.

Pensez-vous que la nation allemande mérite particulièrement d'être conservée ?

Je ne cherche pas à conserver la nation allemande. Je

me réjouis qu'elle soit en train de mourir. Ce qui m'importe, ça n'est pas la nation, mais la mémoire. C'est cela mon travail, c'est une de mes fonctions. Je suis un auteur allemand, je travaille en Allemagne, et la littérature allemande est l'une des plus grandes. Cela, j'en suis certain. Alors il faut y mettre un terme.

Y mettre un terme ?

Oui.

Et vous en êtes capable ?

Je crois que oui.

Sans rien laisser derrière vous, comme les Huns ?

C'est ça (Rire).

Vous avez vraiment le sentiment qu'il s'agit de la fin de quelque chose ?

Oui. Le folklore allemand est complètement suicidaire. C'est la caractéristique fondamentale de la dynamique allemande : linéaire, directe, suicidaire. Les Allemands méritent des funérailles grandioses.

Qui inviterait-on ?

Tous ceux qui voudraient bien y assister.

Je ne crois pas que j'aime assez les Allemands pour ça.

Moi non plus, je n'aime pas les Allemands.

Alors pourquoi voulez-vous devenir le dépositaire de la mémoire allemande ?

Parce que je suis un « outsider » en Allemagne.

Ah bon ? Où vous situez-vous ?

Je me situe dans l'espace vide de l'utopie communiste.

Vous y trouvez facilement des racines ?

Je n'ai plus besoin de racines.

Vous avez dit à plusieurs reprises que sans utopie il n'y aurait pas de théâtre. Pouvez-vous combler le vide en le portant sur la scène ?

Je peux garder une trace de l'expérience allemande. Et l'expérience allemande est fondamentale. Peut-être pas pour les Allemands, mais pour que les autres sachent ce qu'était cette nation de cinglés qui a fait ces choses cinglées.

Et vous avez le sentiment que l'histoire travaille pour vous ?

Absolument (Rire). C'est là ma chance.

L'histoire est en train de faire de vous...

Oui : le dernier écrivain allemand.

1988

Je voudrais voir Brecht au Peep Show

Entretien avec Frank M. Raddatz

Heiner Müller, vous vivez presque autant à l'Est qu'à l'Ouest. Peut-on discuter de l'aptitude au plaisir indépendamment des systèmes politiques et de l'argent ?

On remarque qu'un tel débat est sans espoir du seul fait qu'il a lieu dans cet hôtel, l'Intercontinental de Berlin-Ouest, on vous apporte pour un Monte-Cristo n° 1 — un très bon cigare —, sur une assiette en carton dorée, un coupe-cigare qui ne convient pas pour un havane car il fait une coupe en biseau au lieu de faire une coupe droite. C'est de la pure barbarie. Dans une telle atmosphère, vouloir parler ne serait-ce que de plaisir frise la démence. Cela montre, il est vrai, aussi que l'aptitude au plaisir n'est pas seulement une question d'argent. Qu'ils n'aient pas, ici, le coupe-cigare qui convient ne tient pas à l'argent mais à un manque de culture. Au Grand Hôtel de Berlin-Est, il y eut le même dilemme au sujet d'un mauvais coupe-cigare pour havane. Un jour, je les ai admonestés et, une semaine plus tard, ils avaient un coupe-cigare certes incroyablement grossier, mais un vrai coupe-cigare pour havane, importé d'Italie. Je n'ai malheureusement pas encore réussi à imposer cela ici.

Parce que la bourgeoisie n'a plus de culture ?

Il est probable qu'ici la culture sera simplement remplacée par la propriété.

En RDA aussi une série d'hôtels de luxe a été construite. Est-ce le début d'une culture socialiste du plaisir ?

Oh, il n'y est question au fond, que d'argent, de rentrées d'argent et de devises. Bien plus importante est la dialectique des plaisirs et de la révolution dans le tiers monde. A New York, j'ai fait la connaissance du représentant général de Coca-Cola en Inde. Il se définit comme un marxiste orthodoxe. Quand on l'interroge sur cette apparente contradiction — le fait d'être marxiste et représentant de Coca-Cola —, il dit être obligé de mener ses affaires avec rigueur précisément parce qu'en tant que marxiste, il sait que la révolution n'a aucune chance en Inde tant que le Coca-Cola ne coulera pas à flots des oreilles des Indiens. Considéré sous cet angle, vendre du Coca-Cola, c'est travailler à la révolution mondiale !

Restons encore un peu en Allemagne. En tant qu'auteur dramatique, vous vous êtes plus intensément que tout autre confronté à Brecht. On trouve chez Brecht deux acceptions différentes de la notion de plaisir — l'une, liée au personnage de Galileo Galilei, chez qui hédonisme et vie réussie ne font qu'un — l'autre dans les premières esquisses, Fatzer et Baal dont la recherche obsessionnelle de plaisir constitue un potentiel subversif. Que pensait Brecht des plaisirs et qu'est-ce qu'il comprenait ?

Quand on lit les poèmes pornographiques de Brecht, on remarque qu'il souligne constamment la nécessité de se doucher après l'acte sexuel. Baal dit : « L'union de l'urètre et du membre viril — seul un porc pouvait avoir l'idée d'une chose pareille. » C'est selon Baal la preuve de l'existence de Dieu, Dieu-le-porc. Eckhardt réplique : « Vous tenez donc l'acte sexuel pour quelque chose de sale. » Et comme Brecht, après l'acte sexuel, s'est toujours douché lui-même, il semble l'avoir considéré comme quelque chose de sale. Mais il est peut être ridicule de s'étendre là-dessus. Le dilemme dans le

rapport avec Brecht tient à ce que toutes ses intentions ou impulsions politiques procèdent de son enracinement en Europe centrale — ou même occidentale. Son hédonisme et son matérialisme — deux traditions des Lumières européennes — s'y alimentent. Mais lorsque Lénine a mis en pratique Marx tel qu'il l'avait corrigé et a réalisé la révolution dans un pays sous-développé, seul lieu où, à l'époque de l'impérialisme, elle était réalisable, l'hédonisme et le plaisir sont devenus un problème. Car en Europe, l'exigence de plaisirs matériels a toujours été un facteur révolutionnaire. C'est une composante de la tradition des Lumières — y compris chez Marx.

Et brusquement, la phrase « D'abord la bouffe, ensuite la morale » n'était plus vraie. A partir de ce moment, c'est-à-dire depuis Lénine, le plaisir n'existe plus dans le monde socialiste que comme un privilège et avec mauvaise conscience. L'ascétisme comme idéal procède du sous-développement et de ce que Lénine a corrigé chez Marx. Mais Brecht n'a jamais identifié ascétique et révolutionnaire. C'est la rupture, le moment où la description brechtienne n'a plus prise sur la réalité dans laquelle il a vécu.

L'auteur de Galilée *roulait en voiture de sport dans les années vingt.*

C'est exact. Mais je crois que, sur ce plan, les choses étaient chez lui plus programmatiques que réelles. Brecht travaillait de manière beaucoup trop maniaque pour avoir jamais eu le temps de réaliser ce qu'il affichait programmatiquement comme étant ses plaisirs. Je le soupçonne d'avoir fumé de mauvais cigares, car il manquait de temps libre pour se constituer une culture de connaisseur. Sans doute parce qu'il avait le sentiment que l'horloge de sa vie était réglée sur une époque déterminée. Il savait probablement qu'il était cardiaque. Je ne veux pas

spéculer sur ce point mais on imagine aisément que cette maladie cardiaque aura influé sur son rythme de travail. Quand on a le sentiment d'avoir beaucoup de temps, on a une autre relation aux plaisirs que quand on a le sentiment de n'en avoir pas beaucoup. C'est donc une jouissance tout à fait hâtive car ce temps était toujours soustrait au temps de travail. Le vrai plaisir était donc plutôt dans le travail.

Une attitude qui n'est plus très répandue aujourd'hui...

C'est ce qui est irritant dans notre culture jetable. On produit de la littérature, de l'art jetable après usage, et ainsi le plaisir disparaît de la production artistique. Ça se consomme sans plaisir et il n'y a pas non plus de plaisir à le faire. Du moins, je ne parviens pas à me l'imaginer s'agissant de toute cette quincaillerie qui se produit et s'écrit. Écrire, jouer ou voir de telles choses ne procure aucun amusement. Ça tourne à vide. Les théâtres sont là comme un trou, un vide qu'il faut remplir. On a peur que le trou devienne visible. C'est uniquement cet *horror vacui* qui soutient les programmations et fait fonctionner toute l'entreprise théâtrale.

Comme un luxe social auquel les gens restent extérieurs. N'est-ce pas un plaisir bien ambigu que d'être assis dans un restaurant chic et de voir les clochards devant la porte ?

Bien que, pour prolonger cette image, ce serait vraiment un acte révolutionnaire si les gens trouvaient plaisir à en voir d'autres, dehors, qui n'ont rien à bouffer. Si les gens le faisaient consciemment, ce serait un acte révolutionnaire. Il y aurait alors l'ombre d'une chance qu'un jour ces clochards finissent par être exaspérés et qu'ils fassent quelque chose. Le premier commandement du marxisme dit : « Un socialiste ne fait pas l'aumône. » Au contraire : un socialiste devrait éveiller chez celui qui n'a

rien à manger, la conscience de sa faim en mangeant devant lui et en ne lui donnant rien.

C'est également la leçon de Lupu et Baal dans les pièces didactiques de Brecht.

Ce qui m'intéresse chez Brecht, c'est la méchanceté qu'il a lui-même beaucoup masquée à la fin de sa vie — ou du moins, il a permis à la Weigel de le faire. Mais la méchanceté, chez Brecht, est la substance même. Dans une formule comme « le désir de la connaissance — où l'accent est mis sur le mot désir — dans *Galilée,* il sait très bien que la connaissance est ambivalente. De là vient l'envie — de l'élément destructeur dans la connaissance ou la pensée. Il y a des passages tout à fait remarquables dans *Arturo Ui* — certainement pas le plus beau texte de Brecht — où perce une spontanéité sincère. Ainsi, par exemple, quand Roma, c'est-à-dire Röhm, a une fois de plus fait une plaisanterie sur la jambe courte de Givola, c'est-à-dire de Goebbels. Givola dit « Hein, j'ai le pied trop court ? Pas plus que ton esprit ! Va maintenant au mur d'un bon pied, cher ami ! » On remarque là le plaisir pris par l'auteur à la formulation, à la situation. Il existe des passages analogues dans *Coriolan* où soudain on sent une sympathie ni intentionnelle ni calculée pour cet aristocrate qui méprise les masses. Et la substance de *Fatzer* est pour l'essentiel dans ces passages méchants qui viennent du cœur, c'est pourquoi, c'est son meilleur texte. Je trouve que c'est la preuve d'une réelle capacité de plaisir. Pour jouir, il faut de la méchanceté, de l'absence de scrupule.

Dans le prologue de Baal, *les vices sont explicités ou transfigurés. Le révolutionnaire doit-il être plus à l'aise dans le vice que dans la théorie de la société ?*

Une phrase de Talleyrand se rapporte à ce dilemme de

Brecht : « Qui n'a pas vécu avant la révolution ne connaît pas les douceurs de la vie. » Avec la révolution commence la mauvaise conscience du plaisir, la mauvaise conscience du privilège. J'ai fait une curieuse expérience à New York. Dans un texte sur le post-modernisme, j'écrivais : « Le talent est un privilège. Il faut payer pour les privilèges ». Au moment de traduire cette phrase les germanistes américains étaient assis là et ne savaient pas comment faire. Le mot *privilege* est connoté positivement et il est impossible de faire admettre à un Américain une connotation négative de ce mot. Dans la tradition puritaine, celui qui a de l'argent le tient de Dieu ; il n'y a rien à faire là contre. C'est la coupure que la Révolution a faite dans les cordons spermatiques.

Il en va de même pour les produits de luxe. D'un seul coup, après la révolution cubaine, les cigares sont devenus plus mauvais parce que les conditions de l'esclavage avaient disparu. D'une manière générale, dans les pays socialistes, la libération de l'exploitation physique la plus grossière a conduit à une baisse de qualité des produits de luxe. Le luxe nécessite l'esclavagisme.

L'exploitation physique grossière est de toute façon de plus en plus remplacée par des machines. La mauvaise conscience à l'endroit des privilèges disparaît certainement si le plaisir n'a plus pour condition l'appauvrissement d'un tiers.

La douche que prenait Brecht après l'acte sexuel vient évidemment de la peur de la punition. La sexualité a, du moins pour ceux qui ont aujourd'hui entre cinquante et quatre-vingt-dix ans, le caractère d'une transgression. Et cela disparaît probablement aussi avec la commercialisation et l'industrialisation du plaisir. Robert Wilson m'a parlé d'une institution au Japon où les employés après leurs heures de travail au bureau, font la queue devant les guichets et où pour cinq marks,

on ne fait rien d'autre que « to eat pussy » comme on dit joliment en américain. Ils mettent leur pièce et apparaît alors une partie du corps d'une femme, la partie en question convenablement circonscrite. Cette mécanisation accroît probablement le plaisir. La mécanisation totale de tous les processus provoque la peur et on ne peut, à la longue, vivre avec la peur que si on l'accepte et si on en tire une jouissance. Sinon, on dépérit. Je suis certain que pour ces petits Japonais, il y a plus de jouissance à travailler la femme à ce guichet plutôt que chez eux, où ils n'ont pas la possibilité d'isoler cette partie, avec à leurs côtés cinquante autres personnes devant la même chose pareillement circonscrite. Cela accroît le plaisir. Tout comme ces enfants de douze ans qui grandissent avec les ordinateurs ont une tout autre relation au plaisir.

N'y a-t-il pas là une perte d'humanité ?

Il ne faut pas voir les choses de manière aussi limitée. On peut imaginer un avenir dans lequel l'homme, tel qu'il est aujourd'hui organiquement construit, ne sera plus capable de vivre. Avec les changements de l'atmosphère et de l'écosystème qui se désertifie, peut-être que seul un hybride homme-machine sera encore capable de vivre. Ce serait pour ainsi dire déjà une voie technologique vers l'éternité, peut-être la seule. Le développement des voyages dans l'espace amènera des transformations de cette sorte. Car aucun organisme humain ou terrestre ne pourra supporter certaines distances ou espace-temps. Il faudra donc développer une combinaison d'homme et de machine, les parties fragiles ou facilement putrescibles seront remplacées par des installations techniques. L'être humain doit être constamment redéfini. Personne ne dénierait son humanité à une personne équipée d'un stimulateur cardiaque bien que dans la conception tradi-

tionnelle de l'homme, ce n'est déjà plus tout à fait un être humain mais en partie déjà une machine.

Une limite historique à la culture du plaisir ne se dessine-t-elle pas là ?

Si on imagine que les fleurs et les bourgeons en éclosion font partie de la tradition poétique et si dans quelques générations il n'y en a plus, il faudra commencer à trouver du plaisir à la disparition de la flore. Sans plaisir, l'homme ne peut pas vivre.

Le plaisir garantit-il la survie ?

Je ne sais pas. Il existe des expériences sur des singes auxquels on excite le centre de plaisir. Mais quand on leur excite constamment le centre de plaisir, ils meurent de faim. Ils meurent en se masturbant joyeusement et ne touchent plus une seule banane. Qui prétendrait que ce n'est pas une belle mort ? Je ne sais pas, je ne suis pas un singe.

Le plaisir peut tuer aussi. Le plaisir que prend Brecht à la méchanceté n'est-il pas semblable à l'euphorie de masse du national-socialisme ou à l'enthousiasme guerrier de 1914 ?

Ce raccourci est certainement excessif. Je suis en train de lire un *thriller* de Ted Allbeury qui commence par un épisode de la campagne des nazis en Russie, à Léningrad. Un adjudant allemand viole une jeune Russe pendant que le fils âgé de six ans tient la main de sa mère qui est ensuite abattue. Il est sidérant que ce texte de littérature triviale mette en évidence ce que la guerre a toujours été pour les hommes : une libération de l'exploitation. Et cela à tout point de vue ; ils étaient libérés aussi de tous les liens sociaux. Bernard Böhmel, un de mes amis de Dresde, a analysé le plan Schlieffen en catégories marxistes. Le plan Schlieffen consistait en ceci : le flan droit

devait marcher à travers la Belgique neutre et la Hollande pour prendre l'adversaire à revers et le repousser devant lui. C'était, d'un point de vue marxiste, la libération du prolétariat de l'exploitation par un retour au statut du chasseur. La régression historique est éprouvée comme une libération. C'est un des motifs de l'enthousiasme guerrier de 1914. Ce qui est décisif dans l'ivresse guerrière c'est le fait d'être dégagé des liens et complexes bourgeois. La guerre est la grande puberté. Il y a de tels passages aussi chez Soljenitsyne dans son roman *1914*. Après la bataille, un officier traverse à cheval le champ de bataille, se souvient qu'il a femme et enfants et soudain, se rend compte qu'il n'a plus besoin de tout cela. Dans le fascisme allemand, c'est pareil. Il tire sa force d'énergies suicidaires. Comme dans le plan Schlieffen, où la logistique militaire de la Wehrmacht allemande n'avait pas de réserves. Ils misaient tout sur l'attaque et ce dans la double acception du terme. Il n'y avait pas non plus de réserve au sens de frein ou de retenue.

Ce sont pourtant des énergies pour lesquelles les sociétés antiques et moyenâgeuses avaient des soupapes sous forme de fêtes dyonisiaques ou dans la tradition du carnaval. Cette tradition de plaisir et d'ivresse collective a été démontée à dessein soit parce que son potentiel subversif était trop grand soit pour lui assigner des objectifs étatiques.

J'ai lu récemment une histoire d'un jeune écrivain de RDA qui se nomme Walsdorf. Elle est très éclairante. A Königswusterhausen, près de Berlin, un jeune garçon de douze ans voulait aller pisser aux toilettes mais il n'avait pas d'argent. La dame pipi lui dit : « Si tu n'as pas d'argent, tu ne peux pas pisser. » Lui : « Mais je dois. » Réplique de la dame pipi : « N'importe qui peut dire cela. Ici, il n'est pas permis à chacun de faire ce qu'il veut. J'ai soixante ans et jamais encore je n'ai fait ce que je

voulais. » C'est la base du fascisme, des fascismes totalitaires mais aussi des systèmes démocratiques. Si chacun fait ce qu'il veut, rien ne va plus. Ou peut-être tout. Ce qui est intéressant chez le marquis de Sade, c'est la thèse selon laquelle l'État, pendant des siècles, a tué, martyrisé, torturé plus de gens que toutes les énergies criminelles privées réunies.

N'est-ce pas précisément cette libération, contrôlée par l'État, de toutes les tendances asociales et criminelles qui caractérise le fascisme allemand en tant que pouvoir d'État ?

Il y a une expérience de l'Unesco où je ne sais quels intellectuels malins ont voulu savoir comment des Africains qui n'avaient jamais vu de films réagissaient au cinéma. Dans un village de l'Afrique centrale ont été présentés des courts métrages de Charlie Chaplin et des documentaires sur Auschwitz et Buchenwald. Il y eut un grand choc humaniste parce que les Noirs se sont tordus de rire en voyant les documentaires alors qu'ils sont restés de marbre devant les films de Chaplin. Après de longs interrogatoires, il s'avéra que les Noirs s'étaient réjouis parce qu'ils n'avaient pas imaginé que des Blancs puissent être aussi maigres. Car ce qui était, en fait, choquant, c'était qu'Hitler ait été si nul en géographie et qu'il ait fait au beau milieu de l'Europe ce qu'entre gens convenables on ne fait qu'en Afrique, Asie ou Amérique du Sud. C'est comme si quelqu'un vous chiait sur la moquette.

Cela montre aussi combien il est difficile de parler de plaisir quand une grande partie de la population mondiale souffre de la faim.

Käthe Reichel raconta un jour comment elle s'était retrouvée avec Brecht dans un restaurant de *Unter den Linden.* Il y avait des asperges. A l'époque, immédiate-

ment après la guerre, c'était une denrée très rare, et Brecht aimait les asperges. Il en commanda avec une escalope de veau et reçu des tiges d'asperges rabougries et filandreuses, sans pointes. Il demanda le registre des réclamations. Mais au lieu de cela, le serveur amena le gérant du restaurant qui aussitôt se confondit en excuses : « Nous allons corriger cela immédiatement, monsieur Brecht. » On lui servit donc des asperges avec pointes et le repas fut bon. Mais après avoir mangé, il demanda tout de même le registre des réclamations. « Vous n'êtes pas satisfait, Monsieur Brecht ? » demanda le serveur. « Si, c'était très bon », répondit Brecht, « mais le fait d'avoir été servi ainsi signifie qu'un autre aura les asperges que vous vouliez d'abord me donner, c'est pourquoi je veux le registre des réclamations. » Il a donc inscrit cela dans le registre des réclamations. Peut-être est-ce une réponse sur le thème plaisir et tiers monde.

Qu'en est-il au fait des capacités de plaisir des artistes ? Je pense à la mort de plusieurs héros de la musique rock, Jimmy Hendrix, Janis Joplin ou Jim Morrison pour cause de consommation excessive de drogue. Peut-on leur attester un sens du plaisir ?

Non, je ne crois pas. Ce sont des instruments de plaisir et eux-mêmes sont inaptes au plaisir sinon ils ne pourraient pas être des instruments.

Mais je pense que Kleist par exemple avait des capacités de jouissance plus grandes que Goethe. Cela tient certainement au fait que Goethe était plus sain que Kleist. Plus sain aussi au sens de plus capable de s'adapter aux réalités et aux normes de comportement. Goethe avait, si l'on veut, un sens des réalités plus grand que Kleist. Mais une telle santé détériore les capacités de jouissance. Plus on est sain moins on peut jouir. Kleist était manifestement en état de jouir même de son suicide.

Brecht — malgré l'inévitable vanité toujours en jeu dans ces cas-là — avait du plaisir à répéter avec les comédiens. C'était beau d'observer le plaisir qu'il prenait dans ses relations avec les acteurs, à faire des trouvailles, à modifier, jouer devant eux, à regarder. Dans ces moments-là, il était totalement naïf, tout à fait lui-même, sans le moindre calcul ou sans remparts intellectuels. En répétition, il était comme un enfant qui joue. Évidemment aussi avec toutes les toquades qui en font partie, autoritaire parfois. A chaque nouvelle production, il y avait une grosse dispute au bout de quelques jours — c'était régulier. La dispute a une fonction importante au théâtre et Brecht, régulièrement, au cours de cette dispute, commençait par licencier le directeur technique. Il l'insultait tout à fait artificiellement, jouant pour ainsi dire la colère. Le directeur technique, donc, était licencié, il s'asseyait derrière la scène et sortait son casse-croûte jusqu'à ce que la Weigel arrive et dise : « Vous savez bien que Brecht ne pensait pas ce qu'il disait » — et elle le réembauchait. Mais il n'a jamais agi ainsi avec les comédiens. Eux étaient ses camarades de jeux.

C'est Baudelaire, je crois, qui disait que les artistes se distinguent des autres citoyens en ce qu'ils ont préservé des moments de leur enfance.

L'élément essentiel du jeu enfantin est l'irresponsabilité. Cette absence du sens de la responsabilité dans le jeu des enfants a, sous certaines conditions, une relation avec la méchanceté. Eisenstein pensait que la force de Chaplin provenait de ce qu'il était un enfant méchant ou du moins qu'il jouait à l'être. Les enfants sont naturellement méchants — c'était le dogme de la pédagogie russe orthodoxe — et pour le prouver, Eisenstein donnait l'exemple suivant : Dans une arrière-cour de Leningrad, un vieil homme décrépi est assis sur un banc, des enfants

âgés de six à dix ans se rassemblent autour de lui et lui racontent que bientôt on en fera de la colle parce qu'il est si vieux. Eisenstein considérait que l'effet des films de Chaplin était de ce type.

Le jeu cesse-t-il d'avoir cet effet en devenant marchandise, en s'industrialisant ?

L'effort des sociétés existantes vise à la prise en main du jeu. Bien sûr, cela le détruit. Le jeu commercialisé n'est plus du jeu mais du sérieux doré ou sanglant. C'est démentiel mais l'armement est devenu un domaine où l'on a le droit de jouer. La pulsion ludique des scientifiques y est même pleinement encouragée et devient pulsion ludique meurtrière. Oppenheimer l'a exprimé de manière indépassable lors de son interrogatoire. A la question de savoir s'il prenait au sérieux la possibilité de construire une bombe plus efficace que la bombe H, il répondit cela : *That's technically sweet to do it.* Comme si cela avait la « douceur » d'une friandise.

La pulsion ludique des scientifiques fait l'objet d'un mésusage au profit de l'armement, tout comme, dans notre monde, les plaisirs sont devenus le champ de bataille des stratèges du marché.

Aussi longtemps qu'il n'y a que des denrées de luxe et que le but n'est pas le plaisir, il n'y aura pas de plaisir. Le plaisir doit être le but et non le moyen. Dans les écrits posthumes de Nietzsche de l'édition Colli/Montinari, j'ai trouvé un passage où Nietzsche définit son communisme, son idée du communisme. Tout être raisonnable sait que cet univers cessera un jour d'exister — par implosion, entropie ou que sais-je encore — la seule question qui se pose est de savoir s'il finira en sable ou en fumée et en feu. C'est à l'humanité d'en décider : feu ou poussière. Et Nietzsche enchaîne avec la question :

cette fin aura-t-elle lieu dans un concert de lamentations généralisé ou l'humanité parviendra-t-elle auparavant à s'unir dans l'ivresse d'une fête collective c'est-à-dire à développer une conscience de l'espèce et à faire de cette fin du monde une fête ? C'est une excellente idée car elle pense le plaisir comme but, à la fin.

Si, par exemple, on apprenait à bien user des stupéfiants et à organiser convenablement leur usage, ce serait un progrès extraordinaire. Des sociétés sans État comme les cultures indiennes disposent de techniques d'usage des drogues qui ont permis de préserver le caractère de la fête. Chaque fin de semaine était une fête de la drogue parce que tous savaient en user. L'abolition des limites était une expérience collective et pendant la semaine on se remettait à tisser des tapis ou à faire je ne sais quoi pour financer le week-end suivant. Ces sociétés ont compris le plaisir et l'abolition des limites comme fin. Peut-être pourrait-on orienter la pulsion ludique des scientifiques vers ces domaines. Il y a sûrement beaucoup de choses à y découvrir.

La position la plus extrême et la plus utopique, on la trouve dans le poème de Brecht, *Quand dans la chambre blanche de la Charité...** dans lequel il écrit : « Depuis longtemps déjà/Je n'avais plus peur de la mort. (...) A ce moment/je parvins à me réjouir même du chant des merles après moi. » Sur le plan du plaisir, la formule la plus extrême en contrepoint à celle de Fatzer : « Tout ce qui arrive après moi est comme si ça n'arrivait pas. » Réussir comme Brecht à atteindre cette affirmation de la jouissance sans religion ni croyance en l'au-delà est le but véritable.

Car toute cette merde politique — elle devient particu-

---

* Brecht (B.), *Poèmes,* vol. 7, L'Arche, 1967 (trad. B. Lortholary).

lièrement manifeste dans notre siècle — provient de la peur de la mort qui habite les politiciens. L'action de la politique comme frein aux transformations sociales, frein au progrès, la politique comme science du freinage, comme histoire contre le progrès, résultent du fait que les hommes politiques se trouvent si importants — ou sont considérés comme si importants par l'opinion publique. Puisque tout est constamment concentré sur eux, ils ne cessent de penser au terrible moment où ils ne seront plus importants, où ils n'existeront plus. Et ils font donc tout pour refouler ou différer ce moment. C'est pourquoi, ils doivent freiner, ils doivent arrêter le monde entier pour refouler le fait qu'un jour ou l'autre ils ne seront plus là.

La seule véritable solution à ce problème, en vérité, est celle proposée par Lénine : les politiciens devraient se supprimer à l'âge de cinquante ans afin de laisser la place aux suivants. Lénine l'a vraiment proposé et Trotsky l'a empêché. Du moins Trotsky affirme-t-il avoir empêché le suicide de Lénine. De ce point de vue, le fait que Staline soit mort de sa méfiance envers les médecins relève d'une dialectique presque surréelle. L'une des dernières chimères de Staline fut le procès contre un prétendu complot de médecins juifs. Finalement, il s'est fait soigné par un vétérinaire et il en est mort. Son dernier médecin traitant était vétérinaire, Staline est une victime de la médecine vétérinaire.

La sexualité peut-elle encore agir comme pendant à la pulsion de mort, alors que dans notre logique de pays de cocagne elle est de plus en plus disponible ?

C'est là qu'interviennent les charmes de la mécanisation. Les émotions ou le travail émotionnel sont remplacés par la mécanisation. Ce qui présente des aspects religieux : le *peep-show* est une institution sacrée. Au

milieu se trouve l'autel tournant sur lequel — substitut de divinité — sont postées les intouchables déesses. Par cette présentation, l'objet femme est émancipé de son statut d'objet. En tant que métaphore sur l'état d'une société, c'est une invention formidable. On offre à ces madames sécularisées, sous forme de spermes, des sacrifices humains pour la perpétuation de l'espèce. C'est en même temps une sorte de soustraction à la surpopulation. Et de façon tout à fait grotesque, les sacs poubelles et les seaux remplis d'éjaculation sont évacués par des travailleurs immigrés, les seuls à être vraiment intéressés à la surpopulation car c'est leur seule chance de conquérir une place dans l'histoire.

Une de mes images préférées est de me représenter Brecht dans un *peep-show.* Savoir comment il s'y serait comporté, ça serait vraiment très intéressant.

Brecht n'aura-t-il pas été contre l'onanisme dans un peep-show *et contre le perpétuel culte du moi ?*

Oh, je crois que c'est aussi en partie une évolution positive car le tabou de l'onanisme enchaîne aussi les hommes socialement. Aux États-Unis, même de vieilles dames vont dans les sex-shops et demandent des informations détaillées lorsqu'elles achètent des phallus et des vibro-masseurs à usage domestique. Chez nous existe encore cet effroi devant l'instrumentalisation du plaisir ou la délégation du plaisir à des instruments. Pourtant toute l'histoire de l'humanité repose sur l'utilisation d'instruments et d'outils, il faut donc prendre acte des conséquences. C'est aussi une forme d'abolition des limites du plaisir et de la sexualité. Car si on enferme le plaisir et la sexualité dans des limites — séparant pratiques autorisées et non autorisées — quelque chose, à nouveau, disparaît dans les caves qui renaîtra un jour ou l'autre sous forme d'agression et de perver-

sion. Abolir les limites du plaisir et de la sexualité est une condition d'une culture plus humaine. Il y va aussi du devenir-animal de l'homme, de sa réconciliation avec son animalité. Quand les dauphins n'ont pas de partenaire, ils pratiquent l'onanisme contre un corail ou n'importe quel récif. Ils le font constamment car la sexualité est l'essence même de leur vie. La délimitation du plaisir sexuel est une des pires choses dans le développement historique. De ce point de vue, la thèse de Brecht selon laquelle la plus petite unité sociale est formée de deux êtres est à discuter. Il y a la proposition suivante : l'onanisme est l'une des plus grandes inventions de l'humanité. Ce n'est pas seulement complètement idiot — car qui ne sait pas se masturber ne sait pas non plus forniquer. Sous cet angle, il est logique que la plus petite unité sociale soit formée d'un seul qui ne peut apprendre cela que des autres. Formulé négativement : quand les organes sexuels des enfants ne sont pas d'abord touchés par les parents, c'est un refus et l'onanisme devient un appel de détresse. L'inverse serait plus sain, car alors c'est une forme de communication. On peut aussi se référer à Pascal qui pensait que tout le malheur dans l'histoire vient de l'incapacité des hommes à être seuls avec eux-mêmes.

Qui n'apprend pas à s'aimer soi-même — et cela passe exclusivement par l'amour des parents —, ne peut s'accepter soi-même. Il en résulte l'agression comme conséquence de la frustration. Tous les grands projets universels tournent autour de ce point : la théorie de Kierkegaard sur le péché originel et la peur religieuse primitive est la peur de sa propre sexualité. L'éternel retour du *même* de Nietzsche est également un syndrome typique d'onanisme.

La différence entre la masturbation et un voyage en métro est que, dans le métro, on rencontre plus de gens.

C'est le problème de Nietzsche, il connaissait trop peu de gens. Ou prenons Kant et son célèbre chêne masturbatoire avec l'éternel ciel étoilé au-dessus de lui. Le secret de toute l'histoire de la philosophie consiste en fait dans l'inaptitude des penseurs à faire usage du plaisir, à parvenir au plaisir. De cette frustration naît la philosophie. Car le plaisir est en fait le réel. Le refus ou l'autointerdiction du plaisir engendre des monstres — elle montre le désir d'éjaculation et la bombe est l'éjaculation totale.

Un plaidoyer donc pour réagir de manière détendue et par le plaisir à des palpitations musculaires.

Tout à fait. L'homme n'est rien d'autre que son corps. Il faut l'écouter et réagir. Le talent dans l'art consiste précisément à réagir à son propre corps et à transposer son propre rythme corporel dans le médium approprié. C'est pourquoi la théorie freudienne de la sublimation est une absolue stupidité car l'art sort du corps et non d'une tête séparée du corps.

C'est seulement quand un comédien a son texte jusque dans les pieds et qu'il remonte à partir de là, qu'on a du théâtre. Le théâtre est un dialogue entre les corps et non entre des têtes. Le sport est l'exact contraire de cela : le sport vise à la répression de la sexualité ; c'est un instrument de domination. Le sport vise à la destruction des corps par la sélection de parties du corps. A l'opposé, l'essentiel en art c'est l'incontrôlable, la rupture des contrôles, le fait qu'ils deviennent impossibles.

La tradition de l'art est la tradition de l'ivresse, et toute tentative des sociétés pour opprimer l'ivresse aboutit seulement à ce que les énergies fusent d'une bouche d'égoût non surveillée de façon beaucoup plus monstrueuse. Si les flux d'énergie qui circulent entre les individus sont contrôlés et opprimés, la décharge se fait

un jour ou l'autre dans de terribles mouvements de masse. De là naissent les catastrophes. Qui empêche la rencontre de partenaires individuels travaille à l'Apocalypse.

Février 1988

Meurs plus vite, Europe !

Entretien avec Frank M. Raddatz

Il n'y a pas si longtemps encore, le mot « Europe » désignait avant tout la seule partie occidentale du vieux continent. Depuis, on utilise de plus en plus fréquemment la notion de maison commune européenne, *pour mieux rendre compte de la réalité à l'Est et à l'Ouest. Peu de gens parcourent autant que vous, Heiner Müller, les deux ailes de cette maison. Heiner Müller, l'Européen par excellence ?*

Je suis un mauvais Européen ne serait-ce que parce que je ne peux communiquer qu'en anglais. Pour les autres langues, cela devient très laborieux. J'ignore malheureusement qui a forgé ce beau slogan de « maison européenne » ; j'ai toutefois récemment rencontré cette formulation dans un texte de Carl Schmitt à propos du discours de Hitler sur la Société des nations. Schmitt y cite son « Führer et chancelier du Reich, Adolf Hitler » qui parle de la « maison européenne ». Cela évoque très fortement pour moi le débat sur la réunification allemande. L'Allemagne n'existe qu'en opposition aux autres, aux Français par exemple. Peut-être bien qu'il n'en va pas autrement avec cette idée d'« Europe ». D'un point de vue historique il n'y a pas une Europe. A l'occasion de la remise du prix européen de cinéma à Krysztof Kieslowski pour son film *Tu ne tueras point,* le réalisateur Zanussi a dit quelque chose de très intéressant dans un interview : il se réjouissait que ce prix ait été attribué à un film polonais car cela signifiait que la Pologne faisait partie de l'Europe. Il ajoutait qu'il y avait deux Europe, l'une marquée par l'empreinte de Byzance, l'autre de filiation romaine. Ne serait-ce qu'en raison du

catholicisme, la Pologne fait partie de l'Europe « romaine », alors que la Russie et toute l'Europe du Sud-Est relèvent de la culture byzantine. La frontière se situe quelque part en Hongrie. C'est un préalable important à toute réflexion sur l'Europe. Bien des malentendus entre l'Est et l'Ouest résultent d'une connaissance insuffisante de cet état de fait historique.

La discussion actuelle sur l'Europe est motivée par une campagne purement économique. Tout comme les *Republicaner* sont parvenus à exister en faisant campagne contre les étrangers, on utilise l'idée européenne pour vendre aux Allemands de la saucisse qui ne répond pas aux normes de consommation en vigueur en RFA.

Mais, vue d'Occident, l'idée d'Europe évoque un cadre mental — une euphorie intellectuelle ou une réminiscence de jours meilleurs.

Il faut faire un petit retour en arrière. Depuis Hiroshima, les catégories militaires ne sont plus pertinentes ; seules comptent les catégories économiques, c'est pourquoi le vainqueur de la guerre est sinon l'Allemagne du moins la République fédérale. Actuellement ce résultat devient intention : l'objectif de la guerre était orienté vers l'expansion, la conquête de grands espaces ; le résultat est l'assainissement du territoire allemand par son rétrécissement sur son noyau de potentiel économique, la RFA.

La lutte pour la redistribution de grands espaces fait grandir des forces contraires qui poussent à la régionalisation — cela vaut pour tous les grands espaces, y compris l'Union soviétique. Plus les empires coloniaux se sont affaiblis plus la vengeance des colonisés s'exprime clairement. L'Europe occidentale sera bouffée de l'intérieur ; le raz de marée du tiers monde déferle sur l'Europe. Londres ou Paris se transforment toujours plus en

petites copies de New York avec de gigantesque ghettos pour d'autres races.

Cet évidement intérieur de l'Europe présente des analogies avec le déclin de l'empire romain qui a finalement été peu à peu pris en main par les esclaves. Dans les métropoles d'aujourd'hui, les travailleurs immigrés ont le même statut que les esclaves dans l'ancienne Rome, y compris dans la législation. Les esclaves ne bénéficiaient d'aucun des droits de l'homme — Aristote les définissait comme des « instruments doués de parole » — et les « travailleurs immigrés » ne bénéficient pas non plus des droits de l'homme. Ce qui reste de l'Europe, c'est la solidarité internationale du capital contre la pauvreté.

Ainsi l'Europe devient un concept d'hygiène sociale car on fait de plus en plus de la pauvreté un problème d'hygiène. Où, dans ces conditions, pourrait subsister le fond intellectuel de l'Europe ? C'est un mystère pour moi, à moins de prêter une âme à l'argent. Cela pourrait faire l'objet de plus amples débats philosophiques — de toute façon, le capital a une libido. On finira bien par trouver un jour une âme à l'argent. Elle apparaîtra probablement d'autant plus fortement qu'on devra en être solidaire.

Sans l'argent, l'Occident, sa rationalité scientifique qui a créé les conditions techniques de l'impérialisme, ne seraient pas pensables.

C'est clair, l'Europe est une question d'argent. Spengler a forgé cette belle formule, romantique et préfasciste : « Seule l'Europe a la volonté de puissance dans la technique. » Une volonté aveugle qu'on ne connaît pas du tout en Asie par exemple. Ainsi le philosophe chinois Zhuangzi rapporte une rencontre avec un paysan qui, seau après seau, amenait l'eau de la rivière à son champ

pour arroser son riz bien qu'il y ait eu là un puits. Le philosophe demanda au paysan pourquoi il n'utilisait pas le puits qui lui permettrait de se dépenser moins. Le paysan se contenta de sourire à la manière asiatique et dit : « Le puits est une machine et les machines plongent l'âme dans le désarroi. »

Aussi longtemps que le puits existera, on l'utilisera. Mais on peut espérer à juste titre que même un puits ne fournira plus d'eau si la nappe phréatique est défaillante. Et le piquant historique de ces deux attitudes — l'asiatique et l'européenne — face à la technique est qu'en ce moment se déroulent des négociations pour déposer en Afrique les déchets de l'Europe occidentale. L'Europe, « cette morve au nez d'un confirmant » comme le dit Gottfried Benn, produit plus de déchets qu'elle ne peut en contenir. C'est une situation européenne typique. Hamlet meurt presque d'admiration devant l'armée, petite mais efficace, avec laquelle Fortimbras part en Pologne conquérir un bout de pays trop petit pour contenir les cadavres des combattants. Aujourd'hui l'Europe, la tête du monde, ne peut plus contenir sa propre merde et répartit ses excréments sur le globe se transformant ainsi en cul du monde.

A l'inverse de l'Asie, on n'a jamais pu en Europe avoir une pensée liée au sol car le sol, le territoire, a toujours été trop petit. L'Europe est un territoire si exigu qu'il a toujours fallu lui chercher des issues : d'abord vers d'autres régions de la planète, ce fut l'impérialisme, plus tard dans l'espace avec les voyages spatiaux. A ce propos, les États-Unis, ne serait-ce que par l'origine de leur population, sont une parodie de l'Europe et cette parodie se détourne toujours plus de l'Europe pour se tourner vers l'Asie. Los Angeles se détache de New York et, du même coup, de l'orientation européenne de la côte Est. Los Angeles est une des plus grandes villes asiatiques du

monde. La Californie de Reagan est le terrain d'atterrissage de l'Asie en Amérique.

Pour la politique américaine, le regard tourné vers l'Asie est primordial et l'Europe n'est plus qu'un fardeau. Il n'y a que la peur de laisser l'Europe entièrement aux Russes qui l'incite à maintenir ici quelques places fortes.

Le vrai phénomène est naturellement le Japon, et pas seulement pour les Américains. « L'individualisme est la barbarie » écrit, de manière d'ailleurs discutable, Flaubert. La suprématie momentanée des Japonais repose certainement aussi sur le fait qu'ils n'ont pas encore développé quelque chose comme l'individualisme. Comparé à l'Europe, le Japon est une forme vide qui se coiffe de tout ce qu'elle trouve, le copie sans être obligée de l'assimiler. Qui l'avale sans être obligée de digérer. Les États-Unis aussi sont une telle forme vide, une forme vide qui, comme un vampire, traverse le pays en dévorant tout ce qui lui plaît. Ce qui, au demeurant, détruit le goût. Les plus grands trous dans le sol européen, ce sont les boutiques McDonald. Dans ce domaine, il faut constater que l'américanisation du quotidien est bien plus avancée dans la plupart des métropoles européennes qu'en RFA. Si on compare de ce point de vue Paris avec Munich, alors Munich est un avant-poste de l'Asie. Cela fait de Munich, malgré tout ce qu'elle a de critiquable, une ville sympathique.

Une nouvelle détente inter-européenne s'amorce entre l'Est et l'Ouest. S'agit-il de quelque chose de plus que d'une stratégie de capture ?

Peut-être est-ce de la stratégie mais derrière celle-ci se cachent maintes illusions. Rien n'est plus méconnu par les Européens de l'Ouest que la Russie ou l'Union soviétique. Dans une nouvelle au titre significatif, *La Volonté de fer,* Lesskov, faisant référence à la campagne de Russie

de Napoléon, compare la Russie à du levain. On peut la frapper avec le poing, la hache ou que sais-je encore, la pâte cède. Mais quand on retire la cognée ou le poing, le levain est toujours là.

Cette particularité, qui consiste à être plus coriace que les conquérants, est à mettre en relation avec le dos asiatique de la Russie, un facteur inconnu de la plupart des Européens. En ce moment on voit dans l'Union soviétique un marché mais personne ne sait comment ce marché réagira au fait de devenir un marché et la question reste ouverte de savoir qui, en fin de compte, fera de qui un marché. Panizza a qualifié la Russie de « cerveau à l'affût » et je crois que ce cerveau nous réserve encore bien des surprises.

Dans ce processus de dépolitisation des relations Est-Ouest émergeront des potentialités spécifiques dont les effets politiques sont imprévisibles. Le socialisme soviétique s'ouvre en premier lieu parce qu'il n'est économiquement plus viable. Mais il est caractéristique de la spécificité de la perestroïka que Gorbatchev ait reconnu qu'il ne peut gagner sans l'aide de l'Église. Et cette tradition ecclésiastique remonte à Byzance.

En Europe de l'Est, l'Église représente un facteur très différent du catholicisme en Europe du Sud. Cela a même influencé la dispute entre Marx et Bakounine. Pour le dire de manière désinvolte, selon Marx, le prolétariat était une force d'ordre alors que selon Bakounine, qui ne pouvait partir de cette idée d'une classe ouvrière disciplinée comme sujet historique, il fallait se référer au chaos comme principe du mouvement, et donc au lumpenprolétariat. Alors que Marx et Engels utilisaient la notion de lumpenprolétariat pour faire du prolétariat réel une aristocratie.

Que maintenant l'État soviétique, en tant que puissance d'ordre, commence à transformer les rapports,

donc à créer du chaos à partir du sommet, on ne le comprend que très difficilement en Europe occidentale. Car la pratique de l'Europe occidentale est celle de l'ordre, de l'exclusion jusqu'à l'extermination. Même la vie quotidienne de la métropole bourgeoise qu'est Paris est déterminée par ce principe : sans carte de crédit, on ne peut pratiquement plus téléphoner et celui qui n'a pas d'argent n'a pas droit au pissoir et n'a donc, dans le fond, pas le droit de vivre.

La perestroïka pose naturellement beaucoup de problèmes aux autres pays du camp socialiste. A l'Ouest on s'étonne des réticences dont fait preuve la RDA et dont elle peut faire preuve à l'égard du programme de Gorbatchev. Certes, toute une série de facteurs qui ont freiné le développement de l'URSS n'existent pas sous cette forme en RDA. C'est pourquoi nombre de mesures prises en URSS ne sont pas nécessaires en RDA. Mais, ce qui serait nécessaire et revêtirait une forme significative ce serait la constitution d'un espace public et la démocratisation de la vie sociale.

Le problème fondamental est que la RDA a toujours été une colonie stalinienne, or voilà que, soudain, elle doit se tenir sur ses propres jambes et faire sa propre histoire. Laquelle ? En l'état des choses, cette histoire ne peut se situer que dans le contexte européen mais pour le trouver, ce contexte, il faut du temps. Pour la Hongrie, c'est plus facile, elle a toujours été relativement indépendante. Passons sur la Tchécoslovaquie qui, depuis l'invasion de 1968, est un pays mort. Bien sûr, le mur tombera un jour ou l'autre ; la seule question est de savoir comment parvenir à une situation qui puisse permettre de l'abandonner.

Sans conscience historique, aucun peuple ne peut construire un avenir. La Bulgarie, par exemple, est marquée par cinq cents ans de domination turque. C'est

la raison pour laquelle on y trouve une haute culture culinaire et un vocabulaire sexuel incroyablement riche ; ce sont les Turcs qui ont le plus de mots en ce domaine. La culture quotidienne turque était supérieure à celle de l'Europe occidentale ne serait-ce que parce que, là-bas, l'idéal ascétique, la volonté de puissance dans la technique, n'ont jamais joué de rôle. D'un autre côté, des notions comme celles des droits de l'homme n'ont jamais eu de signification pour les Turcs.

Une autre particularité de la Bulgarie réside dans le fait que l'Église, bien qu'elle soit la même qu'en Russie, y tient une position bien moins importante. La superstition y a une place plus grande que la religion.

Les Bulgares n'oublieront jamais que les Russes les ont libérés des Turcs. Churchill en était parfaitement conscient quand, à Yalta, il plaida pour qu'on laissât la Bulgarie aux Russes. Cela lui paraissait la seule possibilité de gagner, à longue échéance, la Bulgarie à l'Occident — c'est dans de telles dimensions de temps qu'il faut penser quand on parle de politique en Europe. La bourgeoisie roumaine a toujours eu le regard tourné vers la France ; maintenant, elle est totalement privée de pouvoir ou émigrée. La situation est comparable en Pologne. Une des raisons de la misère polonaise réside dans le fait — comme l'exprimait le metteur en scène Erwin Axer — qu'un vrai Polonais ne peut qu'être noble car tous les autres sont paysans. C'est comme en France : un vrai Français vit à Paris ou fait de l'argent — sinon les Français sont des paysans. Les élites polonaises ont toujours eu les yeux tournés vers l'Ouest, mais la population rurale n'est que superficiellement marquée par Rome. Dans sa mentalité, un paysan polonais n'est certainement pas très différent d'un paysan ukrainien.

Mais la désidéologisation de la relation Est/Ouest est au départ, aussi, un rejet de la théorie sociale marxiste.

Récemment, la *Tageszeitung* a annoncé sur un ton triomphal que le PC polonais avait renoncé à la catégorie de la lutte des classes. C'est touchant de lire cela dans un journal alternatif parce que c'est tellement débile. Il suffit de penser à la réglementation des loyers en RFA ; qu'est-ce d'autre que la lutte des classes ?

Le problème est cependant plus compliqué. La politique des prix en RDA par exemple est d'un point de vue économique totalement inefficiente. Elle freine le développement plus qu'elle ne le promeut. La question demeure cependant de savoir si le socialisme forme une catégorie économique ou bien plutôt une catégorie éthique. Il se peut que l'exigence éthique des débuts ne puisse plus être maintenue bien longtemps ; mais je comprends qu'on hésite à la jeter aussi simplement par-dessus bord.

La population ne prend guère acte de ce problème. Elle est habituée à ce que tout soit bon marché, elle veut préserver cela et y ajouter les avantages de l'Ouest sans réfléchir aux implications. Naturellement, un citoyen de RDA subit un choc quand il traverse une ville occidentale et voit cet énorme étalage de fruits et légumes du monde entier. Mais on ne prend guère en considération qu'en contrepartie l'Occident donne au tiers monde qui meurt de faim ses déchets à bouffer.

En fin de compte, le tiers monde a disparu de la philosophie moderne – avec son concept de post-histoire *ou son annonce d'une* ère post-politique.

Il est certainement devenu impossible de se référer à une Europe spirituelle comme on le pouvait il y a encore quinze ans. En 1975, à New York, j'ai pendant des

semaines vu des films américains jusqu'à être dégoûté de cette mentalité d'*action* et de *plot*. Puis il y eut une rétrospective Godard — ce fut un soulagement. Soudain je revoyais des films qui avaient à voir avec la pensée, qui produisaient un excédent d'idées. Aux États-Unis, on ne pense pas plus loin qu'à ce qu'il faut pour vendre un film. C'est de la pure barbarie et, par comparaison, l'Europe n'est pas sans valeur. Mais c'est en même temps un compliment à l'impérialisme dans la technique. La violence faite à la nature a son répondant dans l'autonomie de la pensée qui est poussée hors de son usage fonctionnel.

Peut-on atténuer cette pensée sortie de ses gonds sans sombrer dans la régression intellectuelle ?

Tout d'abord, je ne crois pas que le modèle de Bataille fonctionne, celui des « deux civilisations », une civilisation du gaspillage qui serait née dans l'ancienne Égypte et dans les civilisations indiennes développées, et une civilisation économique, en Europe. Du point de vue de la superstructure, de l'histoire de la pensée et de l'art, la culture européenne est une civilisation du gaspillage. Mais il faut probablement se faire une raison de la disparition des hommes d'esprit à notre époque. Dans les McDonald se trouve une toute nouvelle race d'hommes qui avale avec enthousiasme de la merde. Dans chaque cas particulier c'est un mystère, mais cela annonce, dans le fond, la prise de pouvoir par les ordinateurs. Ne sont plus assis là que des zombies, et les enfants habitués à ce monde nouveau n'ont besoin ni d'art, ni de littérature, ni de théâtre et jamais, dans leur vie, ils n'auront l'idée que cela puisse être intéressant pour eux. Ou qu'une pensée quelconque puisse être intéressante si on ne peut la transformer immédiatement en hamburger.

L'Europe à ce point repue pourra-t-elle l'apprendre du tiers monde ?

Dans une guerre de libération africaine, le chef de la guérilla tint un discours avant la bataille décisive, disant que la situation était très compliquée mais qu'il était impossible de faire marche arrière et que pour cette raison, à titre tout à fait exceptionnel, il faisait appel à Dieu. Puis il dit : *But this time don't send your son, come yourself* (Mais cette fois n'envoyez pas votre fils, venez vous-même).

La culture européenne est une culture de délégation et nous devons apprendre à nous libérer de cette attitude. A l'origine, on distingue les sociétés primitives des sociétés développées par le fait que les sociétés qu'on appelle primitives ne connaissent pas de forme étatique. L'ethnologue français Roger Caillois a discuté la question d'une autre façon, dans son étude sur les tribus indiennes d'Amérique latine : il est probable que ces sociétés disposent d'un mécanisme intérieur empêchant la formation de l'État.

Si on pouvait apprendre à bloquer la constitution d'États, la politique par conséquent, si on pouvait les rendre superflus, ce serait très intéressant mais probablement encore plus difficile au niveau atteint par notre développement.

Mais je peux m'imaginer que des impulsions significatives sur ce plan puissent être attendues de Russie ou d'Espagne. Ces deux pays ont échappé aux Lumières, ce qui eut tout d'abord des conséquences terribles. Peut-être que des Lumières atténuées — elles ont entre-temps beaucoup perdu de leur venin — libéreront des virus anti-étatiques dans ces corps sociaux.

Pour les Russes, il n'y a jamais eu d'État, donc de politique et soudain cette réalité n'est plus forcément

négative comme elle l'a certainement été dans la première moitié de ce siècle. L'ouverture par Gorbatchev de la politique soviétique repose sur une désidéologisation, sur une déthéologisation. On réagit à des réalités car on ne peut plus faire de politique avec des idées.

L'Europe, par exemple, n'est plus qu'une idée. De quel droit qualifie-t-on Berlin-Ouest de ville européenne ? Il y travaille un tel nombre d'étrangers, sa dépendance à l'égard de ce qu'on nomme les minorités est tellement grande que, sans elles, plus rien ne fonctionne. Et que fait-on de cette idée « Europe » si elle n'est plus une réalité ?

L'Europe ne serait plus qu'une idée produisant des déchets toxiques ?

Oui, mais pas seulement des déchets toxiques, également des vaisseaux fantômes. Le prix Nobel Soyinka, dans une conférence prononcée à Potsdam, a évoqué ces vaisseaux fantômes qui, partis d'Europe chargés de déchets toxiques, tournent autour de l'Afrique, essayant de corrompre les inspecteurs des ports pour pouvoir décharger leur merde. Il en avait fourni des preuves concrètes, il avait également vérifié les itinéraires. C'est une image très exacte de la situation : des vaisseaux fantômes venus d'Europe sillonnent le tiers monde à la recherche d'un endroit pour se débarrasser des déchets irradiés produits par la pensée occidentale.

Le caractère européen est le résultat d'une réaction névrotique, ou du moins perturbée, à la réalité. Il y a à cela aussi des raisons climatiques. En Californie ou au Brésil, il ne vient à l'idée de personne de travailler, d'inventer l'argent ou de se livrer à des spéculations philosophiques — les choses poussent toutes seules.

Francis Ponge a fait quelques très intéressantes réflexions sur la photographie. La photographie l'écœure

car la réalité est de plus en plus remplacée par son image. Ces hordes de touristes photographes, dans les musées ou les lieux antiques, ne s'intéressent plus du tout au contenu des images ou des sculptures, ils ont besoin de photos. Photographier est finalement un acte nécrophile, on ne veut plus que des images de la vie et non la vie elle-même. Ponge en déduit la fonction de la photographie : photographier les morts, en y incluant toutes les phases de la décomposition du corps jusqu'au squelette. La photographie retrouverait ainsi un sens car on parviendrait par l'image à un respect de la réalité, de la vie.

La volonté européenne de puissance dans la technique repose finalement sur le refoulement de cette réalité de la vie qu'est la peur de la mort. Si l'on pouvait apprendre quelque chose de l'Afrique, ce serait sa relation à la mort. Toutes ces machines de mort mises au point par l'Europe visent au refoulement de la mort en tant que dimension de la vie. Mais, peut-être, cette volonté de puissance dans la technique peut-elle être retournée contre son intention, le refoulement.

N'est-ce pas déjà présent dans la tradition du théâtre grec ? Le rôle du théâtre grec n'était-il pas aussi de perpétuer la communication avec les morts, les ancêtres ?

On tient certes pour établi que la culture grecque est européenne, mais c'est méconnaître les influences orientales, égyptiennes et même asiatiques que Hölderlin a mis en évidence dans ses remarques sur sa traduction de Sophocle. Le théâtre ne devient européen qu'avec Rome, et c'est une copie. Là gît le problème du théâtre européen : il a dégénéré en copie. Toutes ses fonctions, « l'apprentissage de la mort », la « réhumanisation du corps », la « communication avec les morts » ont dégénéré en copies. Le théâtre européen se nourrit de la même histoire de refoulement que la technique. Le

comédien lui-même est à peine encore, dans le jeu, confronté à lui-même ; il devient de plus en plus un véhicule de la représentation. Par chance seulement, le spectateur arrive encore parfois à être mis en face de lui-même, grâce à ce véhicule.

Ce qui me préoccupe, c'est de savoir comment un texte peut devenir réalité indépendamment du comédien qui le prononce. Quand Pina Bausch place un hippopotame sur la scène, il devient le protagoniste. Certes, cela heurte les conventions, crée une déchirure, et c'est bien, mais ce n'est pas une solution, seulement l'indication d'une recherche de relation immédiate du théâtre et de la vie. Comment faire d'un texte un hippopotame ? Les textes doivent devenir une réalité qui ne se contente pas de représenter mais permette d'approcher la nostalgie ou l'intuition d'un autre possible.

Pour y parvenir il faut briser le cadre du théâtre tel qu'il est donné ne serait-ce que par l'architecture du bâtiment, c'est-à-dire par les structures politiques. Le texte ne doit pas être transporté comme une communication, une information. Il doit être une mélodie qui circule librement dans l'espace. Chaque texte possède un rythme, certes seulement sous-jacent, mais assez sensible pour être, comme dans un concert pop, reçu par les corps. C'est une telle qualité que le théâtre devrait retrouver, mais pour cela il lui faut de très bons textes. Les bons textes vivent de leur rythme et distillent leur message à travers ce rythme et non par la transmission de l'information.

Pendant la Renaissance élisabéthaine, on débitait en deux heures ou deux heures et demie les pièces de Shakespeare qu'on joue aujourd'hui, sans coupure, en quatre ou cinq heures. Tout n'était que rythme, tout n'était que tempo. Personne ne pensait à ce que signifiait telle ou telle phrase — on pouvait s'y arrêter, après coup,

si on en éprouvait le besoin. Cela aussi est un produit négatif des Lumières, de croire constamment qu'il y a des choses à comprendre au théâtre. Mais la tête n'a pas sa place au théâtre, car alors on ne fait pas d'expérience. On ne peut en faire qu'en étant aveugle. Une caractéristique essentielle de la culture européenne réside dans cette tentative permanente d'ôter aux gens la faculté de faire des expériences. On installe partout des interrupteurs intermédiaires pour qu'il n'y ait pas de relations immédiates entre les hommes et les choses. On ne doit cependant pas inférer de cette critique un court-circuit consistant à maudire totalement la technique. Elle doit être utilisée contre son orientation impériale et répressive, par exemple pour accroître le plaisir individuel.

Pour Baudrillard, l'Occident se constitue en faisant de la mort d'un individu une affaire d'État, en l'étatisant. N'y a-t-il pas là le problème fondamental de la culture européenne, occidentale, la perte de sa relation à l'autre, à la mort ?

Il y a certainement du vrai dans cette affirmation. Un Indien a défini ainsi la différence entre la mentalité blanche et la mentalité indienne : « L'Indien sait qu'il est un temps bon pour mourir et un temps mauvais ; il cherche le temps bon. Alors que pour le Blanc, chaque temps est mauvais pour mourir. »

Il y a cette histoire d'une vieille dame en Hollande qui, lorsqu'elle a appris qu'elle était atteinte d'un cancer incurable, s'est vêtue de sa plus belle robe, a organisé une fête de famille et s'est fait donner une piqûre par son médecin. On fit la fête, on but et comme une de ses filles ne parvenait pas à maîtriser la situation, elle fut rappelée à l'ordre par la vieille dame et priée de ne pas se comporter de manière aussi indigne. Je considère cela comme révolutionnaire car la fonction centrale de la révolution — Büchner le disait déjà à propos

de la Révolution française — est de rendre publique la mort.

D'un autre côté, la non-acceptation de la mort a conditionné toutes les performances de l'Europe. Mais du refoulement de la mort est née cette demande européenne intrinsèque de vitesses toujours plus grandes. Si on ne peut supprimer la mort, on veut du moins vivre un maximum de choses dans sa vie. « Performance = vitesse » est la formule européenne de base, avec laquelle on cherche le chemin du paradis. Il conduit directement au précipice, voir le trou dans la couche d'ozone.

La pensée européenne est fixée sur la recherche de solution et c'est une maladie car la solution signifie la fin de la présence, indépendamment du fait que les solutions sont toujours ennuyeuses. De la même façon cette mentalité reposant sur la formule « performance = vitesse » détruit le théâtre. L'obligation de performance qui pèse sur le comédien lui fait rater le rythme du texte. Nous voilà revenus à la fuite devant la réalité.

L'idée du marché unique vient naturellement aussi de cette utopie de la performance. On veut avec la CEE faire plus vite que les autres. « Meurs plus vite, Europe » serait peut-être la formule adéquate. Polémiquant avec cette pensée de la rentabilité, Enzensberger, au moyen de sa théorie de la médiocrité, s'efforce, ironie, à partir d'une idée très juste, de sauver l'Europe.

N'y a-t-il donc aucune impulsion culturelle à attendre de cette « maison européenne » ?

Un Français malin a dit un jour que la contribution des Allemands à la culture mondiale était le jardin zoologique, variante humaniste des camps de concentration car les animaux se portent bien. De ce point de vue la contribution de l'Europe à la culture mondiale est le musée ; c'est la raison pour laquelle on a besoin de la

« maison européenne » car on ne veut pas renoncer à ce qu'on a volé. Le problème de Hitler était que personne ne voulait le laisser entrer dans la maison même pas par l'entrée de service ; alors l'artiste raté a tout simplement détruit la maison pour pouvoir entrer par-devant.

Les McDonald sont des bulles sans texte et je peux imaginer qu'elles seront remplies à Moscou d'un autre texte qu'à Munich ou Paris — peut-être avec un texte qui les fera éclater. Si je prolonge cette réflexion jusqu'au bout, l'Europe pourrait à partir de son histoire et de sa tradition devenir un centre de parole pour les problèmes du monde. Plus elle sera mise à l'écart du mouvement de l'histoire — et l'Europe occidentale ne pourra pas empêcher cette mise à l'écart — plus la « maison Europe » pourrait devenir une chambre dans laquelle il sera encore possible de discuter des problèmes avec précision. Pour cela il faut bien entendu renoncer à tout leadership car celui qui veut diriger n'a plus de parole, il doit mentir.

L'idée de maison commune européenne pourrait donc avoir des aspects positifs, et pas seulement sur le plan économique ?

Je le crois. En fin de compte, deux zones temporelles différentes se rencontrent : à l'Ouest domine le principe de l'accélération ; à l'Est, celui du ralentissement des processus. Si les conquêtes de la vitesse pouvaient être absorbées dans le rythme de temps du ralentissement, elles pourraient par là être humanisées. Cet échange constituerait alors une grande chance.

A l'Est, on est certainement plus proche d'une unité de la vie et du travail qu'à l'Ouest où prévaut la devise : « Le service, c'est le service, et l'alcool, c'est l'alcool. » C'est pourquoi Gorbatchev est tellement intéressé par le désarmement, car cette qualité de l'Est ne peut se révéler historiquement que si la production n'est plus mortelle. Quant à savoir si une telle Europe désarmée est encore

l'Europe, c'est une question car, pour l'Europe, la guerre est un phénomène constitutif. Sans la possibilité de mener une guerre d'agression, l'Europe n'est plus qu'une cartouche vide.

Janvier 1989

Heiner Müller dans l'ascenseur

Entretien avec Sylvère Lotringer

Vous venez d'arriver à New York. Vous avez été invité par the Kitchen, *où vous devez présenter la première américaine de* L'Homme dans l'ascenseur, *un « drame sonore », en collaboration avec le compositeur Heiner Goebbels. Aujourd'hui, à Berlin, c'est la liesse : tout le monde célèbre l'ouverture des frontières et l'effondrement du mur. Comment vivez-vous le fait d'être aussi loin au moment où se déroule un événement d'une telle importance ?*

J'étais là-bas au début, et il n'y a rien de nouveau.

Rien ?

Pas depuis mon départ de Berlin-Est, il y a deux ou trois jours. Maintenant, ça prend des allures d'orgie.

D'orgie ? C'est ce que vous avez dit ?

Oui. Après, ils seront bien obligés d'affronter la dure réalité de la situation économique.

Tout cela n'a pas l'air de vous enthousiasmer particulièrement.

Dans un sens, si, parce qu'il pourrait bien s'agir pour la première fois en Allemagne d'une révolution partie de la base et pas d'en haut. Ce qui est important, c'est que les gens sont en train de se battre pour leur libération, et que ceux qui défilent dans Leipzig ou Berlin sont unis dans cette même aspiration. C'est un moment crucial pour les Allemands de l'Est. Mais ça n'est qu'une révolution bourgeoise, pas une révolution socialiste. Elle arrive avec cent quarante ans de retard. Dans le cas présent, ce

qui est intéressant, c'est qu'il s'agit essentiellement d'un mouvement de la jeunesse, avec le soutien de l'Église. Ils luttent au nom de la « culture jeune », de la « culture jeune » internationale. Cela fait penser aux mouvements de libération liés à la pop music.

Vous-même, vous vous intéressez beaucoup à la musique actuelle. A New York, vous vous produisez avec Fred Frith, Arto Lindsay, Charles Heyward, toute une bande de stars internationales de la pop music. Est-ce que les événements de Berlin vous donnent l'impression de rajeunir ?

Ça me donne plutôt un coup de vieux, parce que je ne me fais aucune illusion sur ce qui va se passer dans les quelques années à venir. Ce qui est certain, c'est que ce sera très dur.

Lors de notre dernière rencontre à Berlin, il y a un an environ, nous avons parlé de l'idée de communauté. Vous pensiez que seules la guerre et la destruction peuvent donner lieu à une expérience collective.

Oui.

Ce qui s'est passé au cours des derniers jours tendrait à prouver le contraire. A Berlin, la pression de la population s'exerce massivement, collectivement, et pacifiquement.

C'est vrai. Mais combien de temps cela durera-t-il ?

Vous voulez dire qu'on peut s'attendre à des représailles de la part des autorités en Allemagne de l'Est, un phénomène comparable au massacre de la place Tien An Men ?

Non, plus maintenant. Une action de ce genre avait été envisagée, mais ils y ont renoncé au dernier moment.

Ce fut une guerre sans bataille. Vous vouliez écrire une

pièce à ce sujet, et voilà qu'elle est en train de s'écrire en haut du mur.

Mm... Oui...

A votre avis, s'agit-il d'un événement historique, ou d'une simple péripétie politique ?

Il y a encore aujourd'hui en RDA des gens qui croient qu'il s'agit d'un retour à Lénine. En réalité, on est revenu bien plus en arrière que ça ! En ce sens, oui, c'est historique.

C'est la vieille idée selon laquelle seule une révolution bourgeoise peut conduire à l'avènement du socialisme ?

Oui. Pour une génération au moins, le socialisme ne va pas être très bien vu.

Et vous ressentez la même chose ?

Non, pas moi.

Ceci n'est peut-être pas la fin de l'histoire tout court, mais il ne fait aucun doute que nous approchons de la fin de l'histoire de l'Allemagne d'après-guerre. A votre avis, quel serait à l'heure actuelle le meilleur scénario politique pour l'Allemagne de l'Est ?

Une république autonome, avec une pluralité de partis ; le parti communiste en serait un parmi d'autres. Il faut que les communistes renoncent à leur rôle dirigeant. L'enjeu, à l'échelle internationale, c'est que les communistes quittent le pouvoir, et ça va prendre du temps.

Les communistes ne peuvent plus monopoliser le pouvoir.

Non, on en a fini avec ça pour l'instant. Reste à voir la suite.

Pensez-vous qu'on puisse sérieusement envisager l'hypothèse d'une réunification ?

J'en ai bien peur, oui.

Vous en avez peur...

J'espère que ça ne se produira pas. Cela signifierait pour l'Allemagne de l'Est l'absorption économique par l'Allemagne de l'Ouest.

Est-ce inévitable ? Ne pourrait-on pas envisager par exemple une sorte de Communauté européenne élargie ?

Je ne peux que l'espérer.

Cet espoir, sur quoi repose-t-il ? En quoi consiste l'identité de l'Allemagne de l'Est, en dehors du discours idéologique ? Que perdrait-on si elle cessait d'exister en tant qu'entité autonome ?

La notion de justice la plus élémentaire. En Allemagne de l'Ouest, ils disent : une personne sur trois est pauvre, d'accord ; mais oublions celle-là, les deux autres sont riches. Ça, c'est un point de vue capitaliste. Les Hongrois l'ont adopté, et les Polonais en feraient autant s'ils n'étaient pas confrontés à de telles difficultés. En Allemagne de l'Est, il n'y a pas de réelle distinction entre les riches et les pauvres. Si on déforme les structures du socialisme pour réintroduire une économie de marché, on crée automatiquement une différence entre riches et pauvres. Ça, j'espère que les gens en RDA ne l'oublieront pas. Pour des gens qui n'ont rien, ça n'est pas si facile à oublier.

Peut-être y a-t-il moins d'inégalités en Allemagne de l'Est, mais il y a plus de gens qui sont touchés par la pauvreté, en comparaison avec l'Allemagne de l'Ouest du moins.

Ce n'est pas de la pauvreté, au sens de la pauvreté matérielle.

Spirituelle alors ?

Je ne dirais pas ça non plus. En Allemagne de l'Est, la population est beaucoup plus éduquée politiquement qu'en Allemagne de l'Ouest. Ce que je redoute, c'est que les gens oublient qu'il existe une alternative au capitalisme. Et personnellement, j'ai vraiment besoin de penser qu'elle existe.

Gorbatchev n'a pas l'intention d'éliminer complètement le socialisme. De sa part, il ne s'agit que d'une tactique destinée à renforcer le système. Mais la réaction de la population dans l'ensemble du bloc de l'Est a été d'une ampleur imprévisible. La situation paraît assez irréversible.

Peut-être qu'elle l'est. En Allemagne de l'Est, ce qui s'est passé a surpris tout le monde. La population a pris la tête des événements, et personne ne peut arrêter le processus. C'est important aussi que les gens d'Allemagne de l'Est sachent ce que c'est que l'Ouest, et pas seulement de l'extérieur. Il faut qu'ils connaissent tout ça.

Vous voulez dire les conditions de vie dans une économie de marché ?

Oui.

Donc vous pensez que la population va rester en Allemagne de l'Est maintenant que les frontières sont grandes ouvertes ?

Ils resteront. Je ne peux pas dire ce qui va se passer dans un an, mais je suis sûr que la plupart resteront.

Beaucoup sont déjà partis.

Ils reviendront.

Et le mur restera quelque part au milieu... comme un monument historique...

Non, on pourrait le vendre !

L'expédier au Texas par bateau, comme le pont de Londres ; ou le reconstruire autour du Nicaragua...

Oui.

Si vous vous étiez trouvé à Berlin-Est ces jours derniers, est-ce que vous vous seriez mêlé à la foule qui franchissait la frontière pour se rendre à Berlin-Ouest ?

Non, j'aurais assisté au spectacle à la télévision.

En fait, ça n'est pas très nouveau pour vous de voyager à l'Ouest. Cela fait déjà quelques années que vous faites l'aller-retour librement, d'Est en Ouest, toujours plus haut. Le talent a ses privilèges...

Oui.

Pensez-vous que le théâtre va se ressentir de cette nouvelle situation ?

Je pense que ça va être un moment très difficile pour le théâtre. Maintenant, tous les jours, on a les média, on a des journaux, on a des programmes télé, et de très bonne qualité.

Et vous pensez qu'ils vont désormais remplir certaines des fonctions jusqu'ici dévolues au théâtre ?

Oui, mais moi ça ne me gêne pas.

Est-ce que ça va modifier l'impact de vos pièces ?

Peut-être.

De quelle façon ?

J'avais déjà vu une représentation de *Germania* au Berliner Ensemble. Le spectacle se jouait juste avant, et juste après les... euh... événements. Quand j'y suis retourné après, le public n'avait pas l'air tellement intéressé. Ça ne réagissait pas. En ce moment, les gens ne s'intéressent pas à hier ou à demain, seulement à aujourd'hui. Et ça va durer un moment comme ça.

Est-ce une bonne chose ?

Il ne s'agit pas de ça. Le théâtre n'aura plus autant d'importance. Le moment de théâtre (je ne dis pas spectacle) le plus important, a eu lieu la semaine dernière à Berlin-Est. Il ne s'agissait pas d'une pièce, mais d'une lecture du livre de Walter Janka, un vieux communiste qui a participé à la guerre d'Espagne, puis s'est exilé au Mexique et a été jugé en Allemagne. Il a passé cinq ans en prison, et a écrit un livre très polémique qui était lu par un acteur au Deutsche Theater. Le public a applaudi pendant une heure, et Janka était dans la salle. Et bien, ce genre de choses ne se produira plus dans un théâtre maintenant.

Votre intérêt pour l'histoire, pour la mémoire de l'Allemagne, vos efforts pour préserver le sens de ce qu'est, ou fut, la nation allemande, tout cela n'a pas de rapport direct avec la situation actuelle ? Pensez-vous que vous pourriez être, après tout, non pas, comme vous le prétendiez, le dernier écrivain allemand, mais le dernier écrivain est-allemand ?

Je ne pense pas (Il rit nerveusement). En ce moment, je mets en scène *Hamlet,* et c'est une chose très étrange pour moi de voir les émotions que suscite cette pièce. Je ne m'en étais pas aperçu avant que cela ait commencé à Berlin-Est. Je n'aurais pas pu concevoir pièce plus contemporaine, parce qu'elle décrit le fonctionnement du pouvoir et les dessous de la politique. Je me suis rendu

compte à cette occasion qu'Hamlet n'est peut-être pas le personnage le plus important dans cette pièce. Il n'est pas aussi intéressant que Claudius.

New York, le 12 novembre 1989

Plaidoyer pour la contradiction *

Un mot d'une affaire qui ne concerne pas que moi : lors de la manifestation de Berlin du 4 novembre, j'ai donné publiquement lecture d'un texte pour une *INITIATIVE EN FAVEUR DE SYNDICATS INDÉPENDANTS* et cela a visiblement excité beaucoup d'esprits. Si violemment même, dans le cas d'un commentateur d'*Aktuelle Kamera,* qu'il n'a pu éviter une rechute dans les glapissements de l'époque stalinienne (*LES PETITS GROUPES FONT LES PETITES SOUPES*). Même le critique théâtral du *NEUES DEUTSCHLAND* a estimé nécessaire de communiquer au monde que je n'étais pas un orateur populaire. Je peux le tranquilliser : cela n'a jamais été la profession dont je rêvais. Je crois tout de même que sa critique de ma « maturité de manif » visait moins ma technique de parole que mon texte. Mon erreur : j'avais compris la notion, usée jusqu'à la corde, de *DIALOGUE* de façon à n'exclure personne. Lorsqu'au pied de la tribune improvisée une vague de haine déferla sur moi, je sus que j'avais frappé à la porte défendue de Barbe-Bleue, à la porte de la chambre où il garde ses victimes. (Les concerts de sifflets et de huées sont le rêve — rarement réalisé — d'un auteur de théâtre). *ÇA NE COÛTAIT PAS CHER,* disait entre ses dents un vieux membre du service d'ordre. J'ai su depuis qu'il avait raison. Quand on mesure les demandes de l'initiative en faveur de syndicats indépendants aux privilèges que se sont arrogés les fonctionnaires, et pas seulement ceux du FDGB **, elles sont plutôt modestes, de même que les soucis pour

---

* Texte publié dans le *Neues Deutschland* en décembre 1989.

** FDGB : Fédération allemande libre des syndicats ouvriers, nom du syndicat officiel dans l'ex-RDA. (NdT.)

l'avenir qui sont formulés dans cet appel ne sont que trop bien compréhensibles, vu l'état de crevard de notre économie. La variante féodale-socialiste de l'appropriation de la plus-value, l'exploitation par d'autres moyens, est la conséquence de la fiction stalinienne du socialisme dans un seul pays, dont la réalisation a conduit les pays européens de l'Est à coloniser leurs propres populations. Le peuple comme propriété de l'État, un servage de type nouveau.

Je doute que le FDGB qui a représenté jusqu'à maintenant les intérêts du parti et de l'État contre les travailleurs puisse réussir aujourd'hui le coup, digne de Münchhausen, de sortir du marécage en se tirant lui-même par les cheveux ; mon avis est qu'il a besoin d'aide, c'est-à-dire de concurrence. Le dogme du rôle dirigeant du parti dans tous les domaines a conduit à la stagnation dans tous les domaines, au principe du choix négatif : l'opinion avant l'action, la sécurité avant la production, et la dictature de l'incompétence. Marx parlait de la bêtise, qui mettra encore en scène d'effroyables tragédies. La tragédie du socialisme est la séparation du savoir et du pouvoir. Le déclin d'un sens communautaire commence avec la dégradation de la langue. Là où la façon d'appeler les choses n'a plus de prise, la pratique n'en a pas non plus. Vivre dans la phrase et non pas sur la base des réalités a conduit à la seule production excédentaire que connaisse notre économie de pénurie : la production des ennemis de l'État, qui reproduit la pénurie. Nous n'avons pas construit notre État pour l'histoire, mais pour la statistique. Maintenant l'histoire est en marche avec les pieds d'une gigantesque majorité et passe par-dessus la statistique. Le processus est révolutionnaire, peut-être la première révolution en Allemagne, sa vitesse est vertigineuse, mais ce n'est pas et cela ne peut pas être, après des dizainés d'années de perversion stalinienne du

socialisme, une révolution socialiste. Des élections libres sont nécessaires, mais l'analyse concrète de la situation concrète devrait être leur condition. En demandant le contrôle de l'ONU, les masses qui manifestent sous-estiment leur puissance, *NOUS LIBÉRER DE LA MISÈRE / IL N'Y A QUE NOUS QUI POUVONS LE FAIRE.* Que mon rapport aux élections libres ne soit pas intact, l'année de ma naissance y est pour quelque chose : contrairement à Lénine, Hitler vint au pouvoir par des élections libres, en ce sens Auschwitz aussi résulte d'élections libres et je doute qu'en RFA, sous le diktat de l'industrie, il y ait jamais eu d'élections libres. *LE CAPITAL EST PLUS MALIN QUE VOUS / LE MUR DE L'ARGENT EST TOUJOURS DEBOUT,* dit un tract de gauche de Berlin-Ouest que j'ai sous les yeux. Mon souci : que les masses qui, en faisant un pas comme on n'en voit qu'une fois par siècle, sont sorties de l'ombre de Staline, perdent de vue, dans l'ivresse de la liberté, le mur qui traverse le monde. Mon espoir : que le SED * soit meilleur que sa direction (dont la faute capitale est d'avoir réprimé le potentiel intellectuel de la base), qu'il apprenne de la rue que le mouvement part d'en bas, la paralysie d'en haut, et qu'il survive sous la forme d'un autre parti, peut-être pas grâce à son unité. L'interdiction des fractions par Lénine, pour la conservation du pouvoir contre la continuation de la révolution, qui ne peut être qu'un processus et non l'état d'une fortune, est le virus qui affaiblit depuis soixante-dix ans les partis communistes. Ce qu'il faut maintenant, ce n'est pas l'unité, mais la formulation des différences existantes, pas la discipline, mais la contradiction, pas l'unité au coude à coude, mais la capacité de s'ouvrir au mouvement des contradic-

---

* SED : Parti socialiste unifié d'Allemagne, nom du parti communiste dans l'ex-RDA. (NdT.)

tions, et pas seulement dans notre pays. Sans la RDA comme alternative démocratique de base à la démocratie de la RFA, entretenue par la Deutsche Bank, l'Europe sera une filiale des USA. Nous ne devrions reculer devant aucun effort ni aucun risque pour que survive notre utopie d'une société qui rende justice aux besoins réels de sa population sans renoncer, comme cela se fait dans le reste du monde, à être solidaire des autres peuples.

Je ne suis pas le porte-parole d'un mouvement. Il est décisif qu'enfin les muets parlent et que les pierres s'expriment. Contre la liquidation qui menace, la résistance d'intellectuels et d'écrivains, qui sont privilégiés depuis des dizaines d'années, aura peu d'effet si un dialogue n'est pas instauré avec la majorité, depuis longtemps muette ou parlant en langues étrangères, de ceux qui, depuis des dizaines d'années, sont des sous-privilégiés et à qui, au nom du socialisme, on a dénié leurs droits.

Novembre 1989

Arracher l'utopie au terrorisme

Entretien avec Frank M. Raddatz

Heiner Müller, avec la remise en mouvement de la roue de l'histoire par Gorbatchev, de nouvelles crises secouent l'Union soviétique. La Hongrie et la Pologne s'engagent dans la voie occidentale et la RDA se dégage de la pétrification stalinienne. L'ange de l'histoire amorce-t-il un retour vers le capitalisme, ou ses battements d'ailes ont-ils pour vous une résonance utopique ?

J'opte pour le second terme de l'alternative. Gorbatchev a introduit le principe d'accélération dans la réalité du socialisme, c'est-à-dire à l'intérieur d'un appareil dont la tendance est au ralentissement. Quand on change de vitesse, les secousses sont inévitables. C'est un risque à courir, comme en Hongrie ou en Pologne. C'est pourquoi la direction du SED a si longtemps hésité à entreprendre quoi que ce soit.

Le processus historique engagé dans le bloc de l'Est conduit à dissocier les communistes et le pouvoir. C'est une perspective intéressante. On pouvait, récemment, sur le mur des pissotières de la station de métro *Warschauer Strasse* à Berlin-Est, lire ceci : « Comment un parti qui a la haute main sur tout peut-il encore serrer le poing ? »

Ce parti ne produit plus ni théorie ni projets. Il n'a plus d'utopie car elle a été dévorée par la pratique.

Dans la possible séparation du Parti communiste et du pouvoir réside la grande chance d'arracher l'utopie au terrorisme.

Le terrorisme est le seul ordre monastique qui procède pour le moment de l'utopie, et, en même temps, la consume. Si le Parti communiste était séparé du pouvoir,

il pourrait y avoir à nouveau un ordre monastique qui ne laisserait pas l'utopie aux terroristes.

Le modèle Che Guevara et son mot d'ordre : « Créez un, deux, beaucoup de Viêt-nam ! » faisaient de l'incendie des supermarchés un moyen de solidarité pratique pour les Européens. Mais entre-temps, les terrorismes — individuel, de groupe ou d'État — conçus comme moyens de la politique, en sont tous arrivés au même niveau. Et quand on pense aux escadrons de la mort en Amérique du Sud, on doit dire que le terrorisme fait partie de l'arsenal stratégique de la droite. Ce qui se passe en Colombie se situe peut-être dans un contexte social et politique différent. Le terrorisme y est un moyen dans le combat pour la survie. Le commerce de la drogue est, pour la population, la seule ressource alimentaire et on veut maintenant l'en priver.

Dans cette perspective historique, la possibilité de la réunification allemande s'ouvre-t-elle ou si je pose la question autrement, pourquoi cette étonnante convergence entre la direction du SED et l'opposition pour dire que cette question n'est pas à l'ordre du jour ?

Dans la relation entre les deux systèmes, les deux États allemands, le problème fondamental réside dans le fait qu'à l'Est domine le ralentissement et à l'Ouest l'accélération totale. Ce qui m'importe, c'est de savoir comment faire du ralentissement une qualité — ce qui est impensable dans le capitalisme. Il faut trouver et développer cette différence, cet Autre du capitalisme.

En Hongrie, on y a déjà renoncé. La Hongrie deviendra une seconde Autriche et la Pologne voudrait devenir l'Angleterre, une colonie de la couronne, de Margaret Thatcher, avec une autre religion. Mais quand on est d'accord sur les affaires, on finit par s'arranger avec l'Église.

De telles possibilités n'existent pas pour la RDA. La RDA ne peut exister que si elle est quelque chose d'autre, d'autonome. A défaut de transformer ses structures de manière révolutionnaire, en puisant dans ses propres réserves, elle retombera dans le giron de la RFA.

Une réunification n'est pas du tout dans l'intérêt de la RFA qui voudrait préserver à sa porte un pays à main-d'œuvre bon marché. Elle ne cesse d'injecter des millions en RDA pour la maintenir en vie. La main-d'œuvre des fugitifs pourrait sur le long terme être obtenue à moindre frais si ceux-ci restaient en RDA. Les départs massifs ne constituent qu'à court terme une bonne affaire. C'est pourquoi la RFA soutient les appels à la réforme en RDA car elle sait que ce pays ne restera pas un pays à main-d'œuvre bon marché si rien ne s'y transforme. Mais, si possible, pas trop. L'industrie ne peut pas vouloir compromettre le principal résultat de la Seconde Guerre mondiale : l'assainissement du capitalisme allemand par sa concentration sur son noyau sain. Ils en sont déjà à regretter d'avoir tant décrié la RDA.

Vous parlez de la nécessité de « transformations révolutionnaires » en RDA. Mais la RDA est, elle aussi, un produit de la Seconde Guerre mondiale ; « le socialisme sur le sol allemand » a été installé par l'Armée rouge. La gauche allemande dispose-t-elle de ressources pour initier un processus révolutionnaire ? Ce qui signifierait, passer du statut d'objet à celui de sujet de l'histoire...

Il faut remonter très loin si on veut comprendre le mouvement des énergies révolutionnaires en Allemagne. Donoso Cortés, un diplomate espagnol, royaliste et catholique, se trouvait en Allemagne pendant la révolution de 1848. Par cette révolution, l'Allemagne tentait de rattraper son retard sur le reste de l'Europe et notamment sur la France et l'Angleterre. Elle échoua dans un

compromis national qui a presque inévitablement abouti à la militarisation des énergies révolutionnaires. Ce qui explique le dynamisme de la machine de guerre allemande. Après l'échec de la révolution en Allemagne, Cortés tint à l'université de Salamanque une conférence sur la situation en Europe. Une de ses thèses était qu'après l'échec de la révolution en Allemagne, la prochaine révolution aurait lieu non en Angleterre mais à Pétersbourg. Et qu'en résulterait le principal danger pour l'Europe, à savoir l'alliance entre le socialisme et les Slaves. Pour Cortés, cela signifiait le déclin de l'Europe car il ne croyait pas que les Slaves pouvaient être pour l'Europe ce que les Germains avaient été pour Rome : une transfusion de sang. Selon lui, les Slaves n'auraient aucune force d'intégration, ils seraient intégrés avant d'avoir pu en intégrer d'autres. De cette alliance naîtrait un cadavre en décomposition.

Étant royaliste, Cortés était bien entendu un adversaire de Marx. Mais Marx faisait le même cauchemar, il craignait que son projet ne se réalise d'abord en Russie. Dès 1848, se met en place le principe d'une canalisation des énergies révolutionnaires vers et dans la machinerie guerrière et, par voie de conséquence, de l'expérimentation du socialisme dans un pays sous-développé, la Russie.

L'échec de 1848 est à mettre en relation avec un autre échec, celui de la première révolution allemande, la guerre des paysans. Quand j'ai lu les notes de Brecht sur *Mère Courage,* j'ai eu de grandes difficultés avec une de ses formulations : « ... dans les guerres des paysans, le plus grand malheur de l'histoire allemande ». J'étais jusque-là parti de l'idée que les révolutions étaient fondamentalement quelque chose de bien. Comment les guerres des paysans pouvaient-elles être « le plus grand malheur de l'histoire allemande » ?

Pourtant la thèse de Brecht est claire. Les guerres des paysans ont eu lieu trop tôt, c'est pourquoi ce potentiel révolutionnaire a pu être détruit pour des siècles. Ou, selon l'expression de Brecht, le caractère national allemand a été broyé. Il y eut ensuite la guerre de Trente Ans qui acheva de ruiner le reste. Toutes ces catastrophes ont réalisé une sélection négative : celui qui ouvre sa gueule meurt le premier et il ne reste plus qu'une masse qui courbe l'échine. Depuis cette révolution trop précoce, règne en Allemagne la tendance à être en retard ; tout, en Allemagne, arrive toujours trop tard. Et à cause de ce retard, les énergies ne peuvent se décharger que dans la catastrophe.

Ce qui se passe en RDA doit devenir un processus révolutionnaire et non pas se contenter d'être révolutionnaire. C'est un espoir réaliste car les conditions de départ y sont bien plus favorables qu'en Union soviétique où l'immensité du territoire ne peut plus être gouvernée depuis le centre, c'est pourquoi elle éclate en ses parties. La RDA, par contre, est un des plus petits territoires d'Europe. Et, proportionnellement, le potentiel intellectuel de gauche y est bien plus grand qu'en URSS. Contrairement à l'URSS, la RDA a manqué de temps pour paralyser, déformer, liquider l'intelligence de gauche comme cela fut fait sous Staline.

Staline a défiguré le socialisme. Gorbatchev a commencé la déstalinisation de la théorie et de la pratique, de l'économie et de la politique. D'un autre côté, une des thèses centrales du marxisme est que ce ne sont pas les individus qui font l'histoire mais les nécessités historiques.

Il est déterminant d'en finir avec la coupure entre les catégories économiques et les catégories politiques.

La principale activité productive, dans les structures staliniennes, est la production d'ennemis de

l'État. Cette branche d'activité passe avant l'industrie lourde.

Rarement un État aura produit autant d'ennemis de l'État que la RDA. Il y a là un aspect philosophique.

Alors que, dans le sens traditionnel, démocratie signifie suprématie des lois, l'expérience socialiste menée trop tôt en Russie a conduit à la domination d'individus. L'envers du culte de la personnalité est la production d'ennemis de l'État. Cela signifie que l'homme est à ce point au centre qu'il doit être totalement détruit pour que la stabilité du système puisse être maintenue. De ce point de vue, Goethe était un précurseur du stalinisme : « L'homme doit de nouveau être ruiné », alors seulement, il pourra être réassemblé et reconstruit. En RDA, Ulbricht * se vantait d'avoir empêché les procès staliniens : « Béria n'a pas pu agir chez nous. » C'est un pur mensonge. C'est Staline lui-même qui a empêché ces procès pour des raisons stratégiques. Il n'aurait pas été très malin d'agir dans un pays divisé comme on l'a fait en Hongrie. Ulbricht a néanmoins réussi à écarter l'opposition, à la décapiter discrètement, à la réduire au silence.

Je lis actuellement un texte sur les procès staliniens en Europe de l'Est ; il y a quelque chose de macabre à ne même plus connaître les noms de ceux qui ont eu une grande signification pour la RDA.

L'élimination de l'opposition au sein du Parti communiste remonte à Lénine qui, après Cronstadt, interdit la constitution de fractions.

De la sorte, la pétrification, Staline, étaient déjà programmés. Ce n'était pas seulement une erreur politique, mais aussi une grave erreur économique. Car la pétrifica-

---

* Walter Ulbricht, secrétaire général du SED de 1953 à 1971. De 1960 à 1973, chef de l'État. (NdT.)

tion a conduit à un ralentissement grinçant dans tous les domaines de la vie. Quand on n'a pas le droit de former des fractions, on ne trouve pas non plus de taxi, ce n'est que logique. Si on élimine le moteur de la concurrence dans l'économie, il faut absolument son équivalent politique dans l'idéologie. C'est la raison pour laquelle l'ordre des termes glasnost et perestroika est contraignant. Sans glasnost pas de perestroika. L'erreur chinoise a été de refuser cela par la violence. Ce fut aussi l'erreur du pouvoir en RDA jusqu'au 8 octobre.

Cela signifie que l'inefficacité de l'économie planifiée serait devenue, dans le sillage de la perestroika, un gage politique pour la population de la RDA.

Exactement. Les réformes économiques sont désormais essentielles. La paix sociale jusqu'ici reposait sur le fait qu'on travaillait deux heures par jour *payées* huit. Les loyers étaient faibles, les produits alimentaires de base étaient bon marché. En échange de quoi, on la bouclait. C'est évidemment terriblement inefficace. Quand on cessera de travailler deux heures payées huit, cela provoquera tout d'abord un grand choc.

Günter Mittag * a géré l'économie de la RDA comme un domaine seigneurial. De telles structures doivent bien entendu être détruites. Des éléments d'économie de marché doivent pouvoir se développer en RDA. Un responsable du PC italien a fort justement exprimé sa critique en ces termes : « De la crème glacée produite par l'État, c'est de la folie ! »

Cela ne signifie pas qu'il faille nécessairement abandonner les structures de l'économie planifiée. Il faut entrer dans une longue période d'expérimentations dont

---

* Membre du bureau politique du SED, responsable des questions économiques. (NdT.)

certaines peuvent fort bien échouer. Ce sera le travail d'au moins une génération.

Toutes considérations sur la personne d'Egon Krenz * mises à part, il était juste que son premier geste ait été de parler aux ouvriers. Ce qui est encore plus important, c'est la façon dont les ouvriers lui ont parlé. Ils ne l'ont pas du tout traité comme une autorité, ainsi qu'ils le faisaient avec Honecker. Ils ne bougeront pas les bras tant qu'on ne se sera pas adressé à leurs têtes. Leur atout est de mieux connaître le pays que ne le connaît le gouvernement.

Au cours de ce dialogue entre la population et la direction, il s'agit de parachever la différence avec le capitalisme, même si, en surface, les apparences sont autres. Une structure comme la RDA ne peut exister sans passé et, sans passé, il n'y a pas d'avenir. Les morts restent jeunes. Il en résulte l'obligation de déterrer les cadavres. Il n'y a aucune nécessité pour cela en RFA. En RDA, ne serait-ce que pour des raisons économiques, il y a nécessité pour le SED de faire son autocritique, sinon il n'y aura pas de dialogue. Les cadavres doivent sortir des caves sinon il n'y aura pas de travail efficace.

Certes, une RDA pluraliste et économiquement plus riche serait un grand progrès. D'un autre côté, les zones d'ombre des économies hautement industrialisées sont trop bien connues pour qu'on puisse y associer je ne sais quelle utopie.

La RDA doit tout simplement devenir l'alternative, sinon la maison commune sera mortellement ennuyeuse. Et il ne resterait comme alternative que le terrorisme et la mafia, et les deux, à la longue, sont mauvais pour l'âme.

---

* Remplaçant d'Erich Honecker à la tête du SED et de l'État en octobre 1989. (NdT.)

La RDA n'était jusqu'à présent que la face négative de la RFA, le socialisme un négatif du capitalisme. Il n'y a pas chez nous de peurs sociales, c'est pourquoi les gens ne travaillent pas. Dans le capitalisme la motivation est négative : qui ne travaille pas crève ou n'est pas en mesure de payer son loyer. C'est une motivation puissante qui remplit son office depuis des siècles et qui continuera de le remplir. La RDA a besoin d'une motivation positive. Certes, il en faut aussi quelques autres négatives, mais la structure ne peut fonctionner que grâce à une motivation positive. La mise à jour de l'histoire en fait partie. A l'Ouest, l'histoire ne peut être pensée que comme une menace : la RFA comme émirat arabe où les Allemands travailleraient dans des plantations et videraient les poubelles dans les bordels.

La conscience historique est la condition pour qu'on cesse de séparer les catégories économiques des catégories politiques. Il y aurait ensuite à définir une nouvelle conception de l'industrie. Dans le capitalisme, l'industrie fonctionne par utilisation parcellaire de l'homme et de sa force de travail selon le schéma suivant : on a besoin du bras droit de l'un, du pied gauche de l'autre, des oreilles du troisième. La structure de l'Autre, qui jusqu'à présent n'a été que pensée, utopie, a vocation à l'utilisation totale de l'homme. Sans une telle utilisation totale de l'homme, qui n'a jusqu'à présent eu lieu que comme oppression, il n'y a pas de libération.

Reste une question importante : comment la différence entre utilisation partielle et totale peut-elle prendre forme et tenir le coup économiquement. Dans cette autre structure, aucune industrie ne saurait être mise en œuvre qui ne tienne compte de la conscience de l'homme. Ce mot d'ordre idiot, « *le socialisme a besoin de l'homme entier* » qui a été jusqu'ici appliqué négative-

ment, comme principe d'extermination, donc comme perversion, devient alors la condition de la libération dont résultera un tout autre rapport au monde et à la technique.

Il y a longtemps que la gauche ouest-allemande est abonnée à l'utopie. Pouvez-vous imaginer que la gauche occidentale puisse susciter des impulsions pour le processus en cours en RDA ?

J'ai récemment assisté à une discussion de gens de gauche à Berlin-Ouest. Ils se demandaient comment aider l'opposition de RDA. Tout cela est très touchant mais on en parlait comme on parle d'aider l'Afrique. L'un des participants à la discussion croyait pouvoir aider l'opposition en RDA par des informations sur la manière de constituer des partis politiques. Ce qui suppose qu'ici, à l'Ouest, on sache à quoi devraient ressembler les partis. Une telle naïveté traduit une méconnaissance des réalités de la RDA qui frise le grotesque. Car cela signifie en clair : « Apprendre de la RFA, c'est apprendre à vaincre *. »

On oublie que la population de RDA est d'une manière globale bien mieux informée que la population occidentale. Nos médias étaient tellement stériles et la soif d'information était telle que la population suivait chacune des émissions politiques de la télévision de l'Ouest, ce qui à l'Ouest n'est le fait que d'une minorité.

En ce moment la RDA donne l'impression de rattraper 68. On a certainement appris des choses sur le plan formel — manifestations, sit-in. Mais 68 était une révolte étudiante au service de l'industrie. Pasolini a été le premier à le percevoir quand il critiqua les étudiants

---

* Le mot d'ordre officiel de la RDA était : « Apprendre de l'URSS c'est apprendre à vaincre. » (NdT.)

comme étant des enfants gâtés de la bourgeoisie et quand il prit parti pour les policiers parce qu'ils étaient fils d'ouvriers. Cette attitude de Pasolini était très émotionnelle mais si l'on y ajoute l'analyse de Foucault selon laquelle la fonction du mouvement étudiant était d'adapter les universités aux besoins nouveaux de l'industrie, tout cela fait sens. Aujourd'hui les soixante-huitards « fonctionnent », ou bien ils boivent et se droguent.

Les soixante-huitards s'étaient mis en mouvement pour transformer la société. Beaucoup d'entre eux sont aujourd'hui fonctionnaires dans les universités et prêchent l'esprit scientifique c'est-à-dire l'objectivation de l'homme.

Les États de l'Europe de l'Est, RDA en tête, ont toujours tenté d'être à l'abri des perturbations. « Nous sommes à l'abri des perturbations, le capitalisme y est sujet. » Tel était le message. Le contraire est vrai et cela constitue un avantage.

Le socialisme connaîtra toujours des perturbations. La force d'inertie des masses est, à l'Est, un correctif de la politique, alors qu'à l'Ouest elle en est la condition.

Cela maintient les structures en vie et en mouvement alors que le résultat de 68 a été de couper la subjectivité pour mettre l'homme à l'abri des perturbations, afin qu'il puisse être utilisé plus vite et sans frottement pour les besoins de l'industrie. Dans notre système l'individu sera toujours un facteur de perturbation et cette perturbation est essentielle.

La mode thérapeutique fait partie du mouvement de 68. Aplanir ce qui dérange...

Chez nous la psychologie a toujours eu une importance moindre. Brodsky décrit dans ses mémoires *Less than one* comment, peu de temps avant la Seconde

Guerre mondiale, les écoliers de Russie se passaient secrètement les écrits de Freud. Ils étaient interdits car ils venaient de l'Occident. Et ces jeunes de seize/dix-sept ans ont soudain constaté avec étonnement que cela ne les concernait pas du tout, car ils se considéraient comme des *less than one,* « des moins qu'un » et, ce que Freud décrit vaut toujours pour un, un individu. Eux ne se regardaient pas comme des individus. Brodsky y voit une critique mais je pense qu'on peut y voir une conquête ou, du moins, une possibilité.

L'utopie de 68 repose peut-être aussi à l'Ouest sur cette notion d'individu ou d'isolement. Tout doit se passer sans perturbation. Ils ont aussi tout simplement pris congé ou évacué la réalité du socialisme au lieu d'analyser concrètement ce qui, quand, comment et pourquoi, a mal tourné.

Il est tout aussi insensé de lire Bloch sans analyser pourquoi le Principe Espérance *a échoué dans la réalité.*

Bien sûr, le mouvement en RDA n'est pas exempt de candeur. Quand je vois les rues pleines de bougies, ça me fait une impression bizarre. Mais l'Église a pu tout simplement occuper les espaces d'imaginaire laissés vacants par une pratique dilettante. L'influence des Églises en Pologne et en RDA vient du fait que les gens se sont vus imposer par l'État des clichés en contradiction permanente avec l'expérience. Il n'y a jamais eu de pédagogie marxiste mais seulement une théologie stalinienne.

La propagande ou pédagogie du Parti n'est jamais sortie de la religiosité. On n'a proposé aux gens que des objectifs matériels — dans cinq ans nous aurons dépassé l'Allemagne de l'Ouest, ou des choses de ce genre — qui n'ont jamais été atteints. Face à cela, l'Église a toujours su offrir une réelle utopie, car la transcendance n'est pas

réfutable. On ne peut la vérifier que dans la mort mais à ce moment-là, on ne peut plus intervenir. Ce qui a manqué, ce sont des analyses concrètes de la situation.

Celles-ci existaient cependant au moins dans l'art. Vous-même avez, à la surprise générale, ressorti votre pièce Der Lohndrücker *(Le briseur de salaires) composée dans les années 50, et vous l'avez mise en scène au Deutsches Theater à Berlin-Est. Elle analyse plutôt pertinemment la situation actuelle.*

Sauf que ce n'est pas du tout la fonction de l'art. Beaucoup de textes récents de la littérature soviétique traitent de problèmes actuels, de drames et de scandales. Ce n'est plus nécessaire car désormais ce travail est celui de la presse. Ce processus fait que la littérature est à nouveau libre de remplir sa véritable fonction : rendre impossible la réalité telle qu'elle est. Brecht écrivait dans *La Décision* : « Nous étions assis derrière la porte disloquée, délibérant des destinées du monde. » Voilà le critère, l'ambition à laquelle il ne faut jamais renoncer, même quand la maison s'écroule.

Il existe une intéressante remarque de Carl Schmitt : « *Hamlet* est la plus-value de la tragédie. » En langage populaire, cette réflexion a une connotation très macabre. Elle signifie : « Ils ne sont pas morts pour rien. » — la pire maxime que nous connaissions. Et ce n'est que le négatif de ce qui est constamment oublié, à savoir que les mouvements révolutionnaires n'apprennent que de leurs défaites. Chaque défaite constitue une expérience. C'est la raison pour laquelle l'attitude sociale-démocrate est si néfaste car elle cherche à tout prix à éviter les collisions. Cette peur du tragique conjure la catastrophe. Bien sûr, l'histoire du socialisme, en ce siècle, est la tragédie de ce siècle.

... pendant qu'à l'Ouest on s'exerce à grande échelle à renoncer au sens, l'esthétique de l'oubli.

La formule originelle du post-modernisme est aussi ce que Goethe considérait comme le péché originel : dire à l'instant « Arrête-toi, tu es si beau ». L'étonnant dans la pensée-performance de Baudrillard est la manière dont il évacue tous ceux qui ne vivent pas au paradis. Tout ce qui n'entre pas dans ce style de pensée est éliminé. L'évacuation par la pensée comme sport ! C'est la dimension créative de cette attitude. On veut un présent éternel pour que l'histoire et l'avenir puissent être occupés par le présent. C'est de la bêtise ou de la peur, ou les deux. Bien entendu, l'art ne doit pas être réactif. Malraux l'a très bien dit : « L'artiste n'est pas quelqu'un qui transcrit le monde — il est son rival. » On s'entraîne quotidiennement à se défaire de cette attitude. L'industrie ne peut pas exploiter l'art, c'est pourquoi elle en fait passer le goût. Les irritations perturbent et le capitalisme ne tolère que ce qu'il peut utiliser.

La mise en scène de *La Mort de Danton* par Grüber est une intéressante réponse à cette question. La pièce est soustraite au public. La révolution est refusée aux gens et ça les rend amers. N'y a-t-il pas actuellement une tendance à la disparition des coûts c'est-à-dire des morts, dans l'emballage ?

Et comment l'écrivain Heiner Müller réagit-il aux événements récents survenus en RDA ?

Tout d'abord, je suis très content que les gens s'expriment enfin. J'ai été pendant quinze ans un porte-parole et je me garderai bien, maintenant qu'ils parlent enfin, d'y mettre mon grain de sel.

En RDA, on redécouvre la presse, ce qui a pour la littérature la même importance que la découverte de la

photographie pour la peinture. Ce n'est qu'avec la photographie que la peinture a pu devenir autonome.

Chez nous maintenant la littérature peut devenir autonome, elle n'a plus besoin de véhiculer de l'information. Le passé national peut enfin être mis à jour non pas d'une manière documentaire mais, si je puis dire, avec une précision mythologique. En littérature, ce qui importe ce sont les structures, non les phénomènes. Étant donné la vitesse des développements actuels, il est impossible d'intervenir directement par la littérature ou une mise en scène.

Je ne puis donc me considérer que comme un spectateur sympathisant et non comme auteur ou metteur en scène. Dans la révolution, il n'y a pas de place pour l'art ou la littérature. En 1871, Flaubert écrivait à Tourguéniev : « J'ai toujours essayé de vivre dans une tour d'ivoire mais un océan de merde clapote contre ses murs. » Peut-être est-ce une occasion pour se retirer dans la tour d'ivoire car vouloir accompagner ce processus par la littérature serait ridicule.

Heiner Müller, futur homme politique ?

Un chauffeur de taxi en RDA me disait récemment : « Gorbatchev est quelqu'un de bien. Je ne suis pas communiste, mais c'est le premier homme d'État communiste qui dit ce que nous savons depuis quarante ans. » De par leur expérience, les gens disposent d'un avantage en matière d'informations qui ruine la politique. Ainsi s'efface l'image professionnelle de l'homme politique. La fin de la politique s'observe à travers cette fin de la profession d'homme politique. La réalité a été tellement déformée par les idées qu'il est temps de laisser la réalité et l'expérience s'exprimer. Et en se séparant des idées il faut aussi se défaire des hommes politiques.

C'est une époque où il faut enterrer la doctrine le plus profondément possible, comme dirait Brecht, pour que les chiens ne puissent pas l'atteindre. Et ce, jusqu'à ce qu'on puisse à nouveau la déterrer et la confronter à une réalité nouvelle, transformée.

La libération des morts a lieu au ralenti.

Janvier 1990

Le siècle de la contre-révolution

Entretien avec Gabriele Dietze et Otto Kallscheuer

En 1965, dans un interview paru dans Sinn und Form, *vous avez dit que la RDA était pour une part importante de sa population un pays inconnu. La population de RDA n'est-elle pas aussi pour la majeure partie de ses écrivains intellectuels critiques un peuple inconnu ?*

Cela valait sans doute davantage pour l'appareil de l'État et du Parti. Il n'a jamais su quel peuple il gouvernait. L'oligarchie l'a su de moins en moins et, à l'abri de la réalité, a vécu dans une fiction. Cela peut avoir été le cas également d'une partie des intellectuels, mais pas de tous. De la part des membres de la direction du Parti, c'est lié à une profonde méfiance à l'égard de leur propre population, compréhensible au demeurant, car dans leur propre biographie de persécutés et de détenus, que ce soit à la maison d'arrêt, dans l'émigration ou comme propagandistes de la désertion dans le Comité national de l'Allemagne libre, ils ont toujours ressenti la population comme ennemie. Cette méfiance ne fut jamais surmontée mais seulement refoulée et recouverte de tout ce bazar stalinien. Je crois que dans aucun autre des pays de l'Est les hymnes à la grande Union soviétique n'ont été aussi éhontés, aussi dévots et les mises en scène aussi ridicules. Je me souviens de la tentative, sur le modèle soviétique, de transformer un empilement de faucilles en monument, ce qui, étant donné les produits locaux, ne pouvait pas tenir. La réalité se figeait en statistique ; le réel était sur le papier, et ce qui n'était pas dans le journal n'existait pas.

Emploieriez-vous pour les événements de novembre le terme de révolution ?

Certes, je l'ai déjà utilisé car, bien sûr, c'était une révolution. Il faut en finir avec l'idée que ce mot serait de gauche. Le coup d'État de Hitler aussi était une révolution. Le national-socialisme était un mouvement révolutionnaire. Le point essentiel des révolutions de ce siècle, c'est qu'elles ont abouti à la contre-révolution. Carl Schmitt parle de la figure de l'empereur du Saint-Empire romain, comme catéchon, comme celui qui tente d'arrêter l'avance des puissances maritimes, des thalassocraties, de l'industrie. La classe révolutionnaire, au sens matérialiste, c'est la bourgeoisie, c'est le capital. La révolution communiste, abstraction faite des représentations millénaristes de ses débuts, a été la tentative du grand arrêt. En ce sens, il est logique que le catéchon, tout comme les empereurs byzantins, construise un mur. Le lien qui unit la révolution communiste à la Russie rend cela évident. Les révolutions n'ont jamais été des forces d'accélération mais la tentative de retenir le temps. Un germaniste de Moscou me racontait qu'il avait été envoyé dans un kolkhoze pour une opération-moisson et qu'au bout de quelques jours, il avait remarqué qu'on pouvait organiser le travail beaucoup mieux et de manière plus efficace. Il le dit à un vieux chef de brigade du kolkhoze. Le vieux sourit d'un sourire tout asiatique et répondit : Oui, tu es jeune, tu es un intellectuel et tu es de Moscou. Je travaille ici depuis quarante ans et j'y travaillerai encore pendant dix ans. Nous voulons vivre aussi pendant le travail. Et c'est bien là la question. Ici, cela a toujours été ressenti comme une faiblesse par rapport au capitalisme. Toute la merde écologique provient de cette tentative complètement absurde de rattraper les autres avec un mécanisme radicalement différent,

avec une tendance complètement différente ; et c'est pourquoi l'environnement est ici plus pollué que dans aucun pays capitaliste. En Pologne, c'est encore pire, en URSS aussi.

Pouvez-vous tirer quelque chose de l'idée de nation ?

Repartons de l'exemple soviétique. La célèbre politique stalinienne des nationalités a forgé une multitude d'unités comme autant de blocs de fonte, et toutes les unités produites de force et par la violence se brisent à présent, et en-dessous surgissent les oppositions nationales. C'est aussi l'expérience de la population de la RDA. Elle a été pendant quarante ans traitée comme une population de colonisés. Et ce sont quarante ans d'humiliation, d'humiliation nationale, si l'on repense à l'époque stalinienne en RDA. Que l'on se souvienne du premier mot d'ordre à Leipzig : « Nous sommes le peuple »... Ça avait une résonance énorme. Il était tout à fait logique que cela se transforme très vite en : « Nous sommes un peuple. » Et cela se transformera très vite en : « Il n'y a pas d'autre peuple. » C'est ainsi que j'ai compris pourquoi Brecht était si méfiant à l'égard du mot « peuple » ; il saoule. Il pensait qu'on devrait dire population. D'un autre côté, un mouvement comme celui-ci ne peut pas défiler avec pour mot d'ordre : nous sommes la population. C'est le problème des mouvements de masse de ce genre ; très vite, ils cèdent au vertige et perdent tout contrôle. Cela a naturellement aussi à voir avec l'absence d'idées ; quand des concepts comme socialisme et communisme en tant que mots sont discrédités pour des générations, un vide se crée et l'idée la plus vieille refait surface, le nationalisme. C'est pourquoi il n'est guère surprenant que, lorsqu'il y a des problèmes sociaux, ils soient toujours d'abord réglés de manière nationaliste. Une émancipation de colonisés ne peut pas se faire sans

manifestation de racisme. Cela a commencé ici lorsque les frontières avec la Pologne ont été ouvertes. Soudain, il y eut une haine des Polonais, qui, à l'évidence, était là, dans les couches profondes, prête à ressurgir, car auparavant, le problème n'avait pas eu l'occasion de se poser. Cela a commencé avec la ruée des acheteurs ; la situation économique ici empira. Il y eut des exemples de manifestations racistes en Thuringe lorsque des habitations déjà attribuées à des ouvriers allemands furent confisquées pour des ouvriers immigrés algériens. En conséquence, des manifestations contre les Algériens furent organisées, contre les nègres, ainsi de suite. Partout, de telles choses survinrent. Le vocabulaire et la panoplie nationalistes sont toujours prêts à ressurgir.

Lors d'une manifestation du lundi à Leipzig, on a vu sur une pancarte « Dehors le juif Gysi ». Peut-on, à propos d'une population qui majoritairement conçoit l'antifascisme comme idéologie de légitimation de la classe dominante, parler du danger d'un nouvel antisémitisme ?*

L'antisémitisme me paraît neutre à l'égard des systèmes. J'ai entendu récemment une déclaration d'un des dirigeants de la Deutsche Bank qui, à la question « Quel est le danger principal ? » répondit : « Pas le communisme. N'allez pas me prendre pour un nazi, je vous prie, mais le danger principal, c'est une conspiration juive à New York. » Ça ne finit jamais. Naturellement, la politique soviétique aussi était antisémite. Staline avait quelque chose contre les Juifs ; tous les procès ont fonctionné avec ce lubrifiant ; il suffit de le faire ressurgir ; il est toujours là. Les dangers se situent sur d'autres plans. En RFA, on aurait sans doute fait disparaître cette pancarte, mais chez nous, les opinions non autorisées ont toujours

---

* Secrétaire général du SED réformé, le PDS. (NdT.)

été éliminées. Quand bien même il aurait été écrit « Solidarité avec le Viêt-nam combattant », on l'aurait fait disparaître aussi bien, si cela n'avait pas été permis par les autorités. Bref, maintenant personne ne peut faire disparaître de pancartes.

Quel genre littéraire vous paraît actuellement intéressant et approprié ?

Difficile de répondre. Ce n'est pas une question de genre ; c'est une question d'attitude. Peut-être est-ce le geste de celui qui écrit l'histoire qui m'intéresse. Il y a longtemps que j'ai cessé de croire à un avenir de la RDA de mon vivant. Je dis cela indépendamment de la nouvelle situation. L'aspect principal quand on écrit depuis si longtemps, c'est un dialogue avec les morts plus qu'avec les vivants, et ce dialogue dure jusqu'à ce que l'on soit mort. Le drame était à l'origine — en tout cas la tragédie — conjuration des morts, et cela a encore un sens, même si le public assemblé autour de cette table trouve le temps un peu long. Il se peut que quelque part, en quelque temps, quelque chose qui est en train de disparaître revienne à la surface, mais certainement après ma mort, et cela concerne la différence entre le temps du sujet et le temps de l'histoire. A ce propos, il me revient une anecdote personnelle où cette différence avait soi-disant disparu et refaisait pourtant surface ; à Noël j'étais chez mon frère où habite aussi ma mère. Nous avons fêté ça ; ma mère avait bu trois ou quatre verres de liqueur et, pour la première fois, parlé de l'époque où elle est allée en Allemagne de l'Ouest et où, moi, je suis resté. C'était en 1951. Mon père partit le premier. Il le fallait vraiment sinon il se serait retrouvé en maison d'arrêt. Quelques mois plus tard, elle le suivit. Je n'avais plus de souvenirs précis de tout cela. Elle me raconta comment, se tenant devant moi avec mon jeune frère de quatorze ans, elle

dit : tu viens, tu es mon fils, maintenant nous allons à l'Ouest. J'ai dit : non, je ne viens pas. Elle raconta alors comment elle avait eu envie de me gifler. Puis elle vit mon attitude et mon regard ; alors son bras retomba et elle partit seule avec mon frère. Plus tard seulement, elle apprit quel était mon motif véritable ; j'avais une amie, elle était enceinte et ne pouvait partir ; je voulais rester auprès d'elle. Ce fut là mon choix historique en faveur du socialisme. Plus tard, je me suis inventé un choix politique et j'ai complètement oublié le motif initial.

Thucydide, au début de son histoire de la guerre du Péloponnèse, dit que la tâche de celui qui écrit l'histoire consiste à établir ce qui fait la grandeur des événements. Qu'est-ce qui fait la grandeur des événements actuels ?

Il y a une belle réponse en forme de dérobade de Brecht lors d'une discussion à la Faculté ouvrière et paysanne, peu après son arrivée en 1947/48. Les étudiants lui demandèrent sévèrement pourquoi il n'écrivait pas de pièces contemporaines comme Friedrich Wolf et Gustav von Wangenheim, alors que nous vivions une époque si grande avec la fondation de la première république socialiste sur le sol allemand. Il répondit : il y a des auteurs qui écrivent plus lentement et il y a des auteurs qui écrivent plus vite. Je fais partie des auteurs qui écrivent plus lentement. L'événement le plus grand et le plus décisif du temps de Shakespeare, une des époques les plus riches en drames de l'histoire de la littérature, fut la destruction de l'Armada, c'est-à-dire le moment où l'Angleterre prit la relève de l'Espagne comme puissance mondiale. Et cet événement n'apparaît dans aucune pièce de l'époque.

Vous écrivez dans la postface à La Route des chars *qu'elle est le troisième essai d'une tragédie prolétarienne à*

l'ère de la contre-révolution. Quels seraient, dans une pièce contemporaine, les antagonistes innocents et coupables voués à l'échec ?

Nous en sommes maintenant au stade de la farce après la tragédie ; aucune tragédie n'est plus en cours. Et il n'y en aura plus. Les tragédies qui m'intéresseraient se trouvent dans le passé. Car tout un chacun peut imaginer la suite de la pièce : les Américains nettoient l'Amérique du Sud, puis ils nettoient l'Afrique ; l'Union soviétique se décompose en ses parties constitutives, et le socialisme en Europe disparaît pour une génération ou pour deux, et après on tentera de nettoyer les autres pièces d'Asie, et après viendra la guerre ; c'est un prolongement imaginable. Mais il n'y a plus rien de tragique là-dedans. C'est simplement triste. Ce n'est pas lié à quelque idée que ce soit. Ici a été tentée la dernière entreprise vouée à l'échec de bâtir une structure dans laquelle l'argent n'est pas la valeur numéro un. Et c'est pourquoi les débats au sujet de la corruption prennent un tour si passionnel. A Munich, il y a deux ans, sur le bâtiment de la Deutsche Bank s'inscrivait le slogan : « Les idées ça fait des marchés ». C'est la formule la plus brutale pour dire ce qui se passe maintenant. Il y aura peut-être des millions de morts, mais s'il n'y a plus d'idées, il n'y aura pas non plus de tragédie. Voyez par exemple le procès de Ceausescu. Comparez-le avec les manières de faire du Comité de salut public pendant la Révolution française : la première différence, c'est qu'on ne pouvait le voir qu'à la télévision et que par ailleurs, il devait se dérouler en secret. L'aspect théâtral est évacué, car ce procès n'était pas public de façon immédiate mais seulement médiate, et par là le spectacle comme matière dramatique se trouve évacué. Un chien enragé est abattu et enfoui dans la terre. On ne peut pas écrire de pièce là-dessus, ou, plus

exactement, il n'y a aucune raison pour en écrire ; c'est du matériau pour reportage. Le « nouveau » en ce moment n'est pas une matière dramatique. Et jusqu'ici je n'ai pas vu grand-chose de nouveau ; bien peu de choses ont fait surface que je ne connaissais pas. Ce qui jusqu'ici a surgi, c'est le refoulé, ce qui était enseveli, souvent aussi des choses que j'ai déjà écrites. La réalité ici était si réduite que l'on pouvait, en écrivant, très facilement la dépasser et la dévoiler.

Enzensberger a développé récemment la thèse que les grands héros du vingtième siècle finissant seraient les héros du repli...

C'est naturellement la thèse d'un écrivain, mais je suis d'accord. La seule chose qui ait du sens en ce siècle, c'est l'échec. J'ai lu récemment une histoire intéressante dans un livre sur les procès staliniens en Hongrie. L'auteur a lui-même fait de la prison au moment du procès Rajk ; ensuite Rajk a été réhabilité et ses funérailles nationales après coup furent suivies par 200 000 personnes. L'auteur est dans la foule et il entend un Hongrois dire à un autre : si Rajk avait vécu ça, il aurait fait tirer dans le tas. C'est fantastique ; c'est du drame. C'est fini, et c'est quelque chose comme une clé brisée. Tout cela est une question de dimension et les dimensions deviennent toujours plus petites, ce qui bien sûr ne fait pas de différence pour ceux qui prennent part à la chose. Que l'on songe seulement au procès des deux officiers de la Sécurité d'État qui ont assassiné le prêtre polonais Popielusko. Au tribunal, il devint tout à fait clair qu'ils agissaient en conscience ou comme s'ils accomplissaient une mission intérieure — il n'y avait pas d'ordre explicite — pour sauver les valeurs socialistes, lorsqu'ils tuèrent ce prêtre. Ils se considéraient comme des martyrs avec une attitude du genre Corps francs qui ici aussi

ressurgit. Gysi et d'autres reçoivent ces temps-ci des menaces de mort aux formulations poétiques qui rappellent l'époque des Corps francs, comme par exemple « les fleurs de la mort refleurissent ». Ce qui ne vient pas forcément de la droite : les soldats de la Sécurité de l'État sont sans travail. Il y a ici beaucoup d'entreprises qui dans leurs offres d'emploi excluent explicitement les gens de la Stasi et du SED. Ils sont ainsi d'une certaine manière poussés à devenir des Corps francs, la même situation qu'en 1917-18 : la crise économique, la réforme monétaire en suspens, rien appris d'autre que l'artisanat de la guerre civile ; il y a là d'intéressantes possibilités de coalitions entre l'Ouest et l'Est : Fraction Armée rouge et ex-Stasi.

Qu'apporte donc le « matériau humain » de la RDA, qui sort de l'échec d'une dictature à finalité éducatrice, à l'actif de la faillite de l'Allemagne ?

Le besoin d'un père, je crois, intériorisé par les générations qui ont été formées ici. Ce père, ils ne le trouveront pas là-bas. En première réaction — c'est ce que j'ai toujours observé, particulièrement chez les intellectuels — l'argent devient soudain un signe de prestige. A l'occasion, ils se montrent pour ce qui est de gagner de l'argent, plus brutaux que leurs collègues de RFA, pour qui l'argent est davantage une partie honteuse ; on en a besoin, certes, mais on ne la dévoile pas, on ne l'exhibe pas volontiers. Cette pudeur tombe quand on ne retrouve plus le père et que l'on se sait désormais dans la jungle et que l'on doit maintenant s'imposer. La plupart des autres « vertus », comme la solidarité des petits groupes et un autre rapport au temps, n'étaient que les éléments constituants de la paix civile qui disparaissent quand elle prend fin.

Dans un reportage sur la situation de la psychiatrie en RDA, le journaliste en vint à cette conclusion habile qu'il ne voyait pas un peuple malade mais un peuple blessé.

Belle formule mais aussi très suspecte parce que trop belle. Je crois qu'elle est au fond très plate, parce qu'être blessé pendant quarante ans rend malade. Ils ont finalement été pendant quarante ans traités comme des nègres, en tout cas, c'est ainsi qu'ils l'ont ressenti, et comme des animaux domestiques. Les nouveaux immeubles, en langage populaire, s'appellent des cages à ouvriers. C'est une bonne définition ; cela confirme de fait que le peuple est blessé, mais cela rend malade aussi. La société d'assistance a encore d'autres effets. En ce moment, par exemple, on recherche 20 000 pères qui sont partis et ne paient pas de pension alimentaire ; des enfants ont été abandonnés seuls dans des appartements. C'est tout à fait une conséquence des conquêtes sociales de la RDA. Avoir des enfants était lucratif. Une fécondité ponctuelle vous permettait de décrocher des crédits de l'État. Ensuite, il y a une place à la crèche, c'est-à-dire qu'on jette les enfants pour jouir de certains avantages sociaux, une année de congé de maternité, etc. ; cela aussi conduit à une effroyable aliénation et à une effroyable absence de relations. Il n'y a simplement aucune issue au capitalisme, tant qu'on n'est pas meilleur. Eisler a un jour formulé cela de manière spirituelle : la révolution ou le socialisme n'auront de chances de réussir que lorsque la soupe de homard jaillira des oreilles des ouvriers.

Maintenant, les théories du totalitarisme – rouge égale brun – se portent de nouveau très bien. Est-ce que l'on doit maintenant opérer une conversion dans le cours du développement historique ; ces assimilations sont-elles devenues davantage possibles, plus significatives, ou bien préférez-vous vous accrocher à la différence ?

Oui, mais ça devient difficile, cela devient de plus en plus difficile. Quand les Russes sortiront Lénine du mausolée, alors pour moi commencera quelque chose de nouveau. Si l'on recherche un criminel ou un coupable, alors ce fut Lénine. Staline était la conséquence, mais c'est là que commence la fatalité. Ce coup d'État au mauvais moment, au mauvais endroit. Et la différence en fin de compte, ce n'était que l'appareil stalinien... on y faisait sur le mode de la manufacture ce que les nazis allemands pouvaient faire industriellement — avec une différence horrible. Brodsky raconte dans ses souvenirs de Léningrad un épisode avec son père qui, en tant que juif, ne pouvait pas devenir officier et qui contemplait mélancoliquement les orchestres militaires dont il aurait bien voulu faire partie. Le jeune garçon demanda : « Quels camps de concentration sont les pires, les allemands ou les soviétiques ? » Le père dit sans hésiter : « Les soviétiques ». Le garçon demande : « Pourquoi ? » « Dans les camps allemands, on te tue, dans les camps russes, on t'oblige à y trouver un sens. » C'est exactement la crise d'aujourd'hui. Les gens ont supporté beaucoup, car il y avait encore quelque part le sentiment obscur d'un sens, même quand on était contre, ce qu'on peut observer dans la culture des plaisanteries. Les plaisanteries ne naissent finalement que lorsqu'il y a accord. C'était une culture de la révolte contre le fait d'être d'accord, et maintenant ça a disparu. Les désirs de vengeance sont signes de haine de soi, parce que tout de même dans un petit coin de sa tête, on y a cru. Je n'échappe pas non plus à ce mécanisme du sens et de la vengeance. J'ai passé toute ma vie dans des dictatures ; cela compte. Je ne suis pas l'enfant de quelque démocratie que ce soit. La démocratie, je ne la connais qu'en touriste. La dictature est mon expérience corporelle. On reconnaît un citoyen de RDA ou un enfant de RDA immédiatement à son

regard. Ils ont le regard voilé. Le regard des colonisés. Il n'y a pas ici de regard ouvert. Cela peut venir seulement maintenant petit à petit. Ils ont besoin de violence pour y arriver. L'absence de violence, c'est bien beau, mais tant qu'on n'a pas eu recours à la violence, même contre le père, on ne peut pas devenir adulte. C'est probablement inévitable, comme stade de transition.

La déclaration de Marcel Reich-Ranicki à un récent talk-show — un auteur de RDA qui affirme encore aujourd'hui qu'il est socialiste, prouve par là qu'il a toujours été corrompu — vous inspire-t-elle quelque chose ?

En fait rien si ce n'est une histoire que Günter Grass m'a racontée un jour : jeune écrivain, il a fait un voyage de recherche en Pologne pour *Le Tambour.* Des amis polonais lui demandèrent s'il était prêt à recevoir le professeur Reich-Ranicki qui voulait absolument faire la connaissance d'un écrivain allemand. Grass accepta et raconta le dialogue suivant : Reich-Ranicki : vous êtes un écrivain allemand ? Grass : je crois, oui. Reich-Ranicki : connaissez-vous Thomas Mann ? Grass : bien sûr, c'est celui du sanatorium. Reich-Ranicki : vous plaisantez ; connaissez-vous Hesse ? Grass : bien sûr, c'est celui de l'usine de verre. Reich-Ranicki : et vous êtes écrivain. Grass : j'espère bien. Reich-Ranicki : et qu'est-ce que vous écrivez ? Grass : un roman. Reich-Ranicki : oh ! un roman, racontez. Grass s'efforce de résumer *Le Tambour.* Reich-Ranicki : et c'est un roman ? Grass : je pense, oui. Reich-Ranicki : et vous êtes un écrivain allemand ? Grass : oui. Reich-Ranicki : je vous remercie pour cette conversation. Le lendemain des amis de Grass l'appelèrent et lui demandèrent : qu'est-ce que vous avez donc fait à ce type ? Il est tout excité et n'arrête pas de répéter : ce n'est pas un écrivain allemand, c'est un espion bulgare.

Mais la question tout de même : en 1966, vous avez dit dans un interview avec Wilhelm Girnus dans Sinn und Form *sur le rôle de l'auteur : celui qui ne veut pas s'engager sera engagé. Dans le sens de votre propre épigramme, qui vous a présentement engagé ?*

A l'époque, c'était naturellement une phrase ironique, donc pas à prendre au sens d'une prise de parti, comme ça en a l'air. Ce dialogue avait plutôt le caractère d'un procès en rapport avec l'interdiction de deux pièces. Girnus les avait publiées toutes les deux dans sa revue, avait été critiqué pour ça et devait se blanchir. Mais abstraction faite de cela, je dirais plutôt que celui qui ne s'engage pas a du temps pour travailler. Bien sûr les problèmes de la littérature de parti doivent aujourd'hui faire l'objet d'une réflexion. Il y a des gens qui fouillent en ce moment dans des textes de moi qui datent des années cinquante, et ce qui est proprement sidérant, c'est la formidable baisse de niveau qui affecte les textes que j'ai écrits dans le cadre d'une mission politique quelconque. Ce sont des illustrations de la corruption artistique. En tant qu'artiste on est toujours opportuniste. Je devais de l'argent par exemple à Paul Dessau, et il lui fallait un texte pour un chant à Lénine. Quand je le lis aujourd'hui, mes cheveux se hérissent sur ma nuque. Mais il était déjà parfaitement clair pour moi à l'époque que ce texte était mauvais, néanmoins ça passait. J'ai à la même époque écrit de très bonnes choses et des choses de ce genre, d'absolus clichés qui ne contiennent strictement rien de personnel. Quand on fait cela très souvent et pendant très longtemps — bien sûr pas seulement parce qu'on a des dettes —, ça laisse des traces qui ne s'effacent plus. Mais j'ai eu de la chance en ceci qu'avec mes pièces je me retrouvais toujours dans des situations conflictuelles et que j'atterrissais plutôt dans le désert que dans un théâ-

tre. Je suis encore aujourd'hui formidablement reconnaissant pour l'interdiction de *L'Émigrante ou la vie à la campagne.* Elle m'a protégé de beaucoup de choses. Ça m'a donné deux, trois ans la possibilité de me taire.

Est-ce que la bureaucratie, comme l'antagoniste, l'aiguillon dans la chair va vous manquer en tant que force productive artistique ?

Assurément, on ne peut pas prévoir aujourd'hui à quel point. L'hostilité de Brecht à l'égard de Hitler fut l'impulsion pendant tout le temps de l'émigration ; grâce à cette hostilité il a surmonté sa période difficile aux USA ; ce fut la motivation pour ses meilleurs travaux. Ici nous avons toujours eu, au théâtre aussi, le sombre repoussoir de la dictature. Elle a maintenant disparu et maintenant le théâtre est dans une lumière froide. En ce moment on peut faire en tout cas une observation étrangement paradoxale. Six mois avant le fameux tournant, *Germania Mort à Berlin* a été mise en scène par Marquardt au Berliner Ensemble. La représentation était très axée sur la mise en valeur du texte et renonçait largement aux effets de théâtre. Elle laissa le public de RDA assez froid. Avec les événements historiques, les spectateurs devinrent de plus en plus froids parce qu'ils ne pouvaient plus voir la pièce autrement que comme affirmation, et ça n'intéressait plus les gens. Depuis que les Berlinois de l'Ouest et les Allemands de l'Ouest viennent en masse ici au théâtre, la pièce joue à guichets fermés et le public exulte pendant le spectacle et à la fin. La pièce est comprise manifestement de manière très différente. Un acteur qui a à jouer une scène dos au public, a décrit un sentiment presque physique de l'écoute dans la salle. Pour le public de l'Ouest, la pièce était comme une féerie, le fait que quelqu'un ait pu avoir de telles idées. Et ils n'ont aucun mouvement de rejet ; c'est quelque chose qui

pour eux n'est absolument plus pensable. Or ici les choses ont été telles que quelque chose comme ça était pensable. C'est une phase de transition ; le théâtre peut faire son profit de telles pièces mais cela ne durera pas longtemps. La représentation théâtrale qui a eu l'effet le plus révolutionnaire était une mise en scène médiocre de *Guillaume Tell* à Schwerin. Il y eut presqu'une émeute dans la salle ; c'était en octobre 1989 *le* drame de la liberté. Schiller, avec ce recueil de citations, est l'auteur de cabaret le plus actuel pour dire l'état de la nation.

A propos de Schiller, vous avez écrit dans Germania Mort à Berlin *: « Chez Schiller, on sait au moins quand c'est la fin ». Si vous aviez à terminer le scénario de cette révolution, quelle serait la fin ?*

Je crois que la fin sera l'union monétaire, l'unité allemande et la lutte pour les postes. Il y a ce beau choral hitlérien chez Brecht : « Par ici les postes, par ici / Si la concurrence le veut ainsi ! » C'est ça la fin. Et la fin qui vient après est le dénouement du *Précepteur* dans l'adaptation de Brecht : « Et silencieux dans l'étable, le bœuf et la vache écoutent le grand silence. » Ça ce serait l'avenir. Et je dois le dire, il ne m'intéresse pas beaucoup.

Janvier 1990

Penser est fondamentalement coupable

Heiner Müller, l'Anschluss approche. Vous aviez espéré que la RDA deviendrait une alternative autonome à la République fédérale. Quelle est maintenant votre vision politique ?

La politique ne redeviendra importante que d'ici trois à cinq ans. Ce qui se passe sur le plan politique demeure passablement insignifiant tant que n'existe pas le début du commencement d'une alternative. Mais celle-ci n'est absolument pas pensable dans les prochaines années. Jusque-là il ne s'agit que de processus d'adaptation à une structure dont il faut s'accommoder provisoirement. Pendant cette phase d'adaptation, la criminalité augmentera, mais cela restera de l'ordre du privé et pendant longtemps ne s'organisera pas politiquement ; tout au plus au niveau de pugilats de bistrots et de bagarres de stades. Sans alternative, gauche et droite sont des catégories vides de sens. C'est comme deux marchands de saucisses ; chez l'un il y a un peu plus de ketchup, chez l'autre plus de moutarde. Le tout se ramène à deux manières différentes de refiler aux gens la même saucisse.

Dans une Europe centrale économiquement stable, les conflits sociaux n'auront pas la même signification que dans la République de Weimar.

Le vrai problème de ce siècle de la technologie est la déréalisation de la réalité : la fuite de la réalité dans l'imagination. Les choses ne sont pas comme elles restent. Tout est de plus en plus au figuré. C'est la tendance. L'intérêt des gens les uns pour les autres, et même la notion d'adversaire, n'en finit pas de dépérir. Le règlement de conflits réels est de plus en plus remplacé par la théâtralisation des conflits. Ballard, l'auteur anglais de

science-fiction, décrit dans une de ses histoires un monde dans lequel il n'y a plus de contact physique entre les hommes. Le personnage principal, un médecin, a fait un mariage heureux et a deux enfants. Sa famille, il ne la connaît que sur écran. Finalement il arrange une rencontre avec sa femme. Pour la première fois, l'un comme l'autre, se trouve dans une même pièce avec un autre être humain. Une monstrueuse agressivité s'empare subitement d'eux, car aucun n'avait auparavant senti l'odeur d'un autre être humain. Juste avant qu'ils ne s'entre-déchirent, le médecin parvient à rebrancher les machines entre lui et sa femme. Mais l'idée d'avoir un contact physique avec sa famille ne lui sort pas de la tête et il pense que la présence des enfants pourrait avoir un effet d'harmonisation. Et de fait il organise cette rencontre avec femme et enfants : le résultat est un effroyable massacre. L'histoire de Ballard montre clairement où conduit la technicité croissante du monde — à la destruction des contacts et même du besoin de contact. C'est aussi l'optique de Peter Stein dans sa mise en scène de la dernière pièce de Koltès : *Roberto Zucco.* L'assassin est le dernier être humain à chercher le contact, pendant que le reste de l'humanité ne fait plus que se croiser sur des escaliers roulants. Dans un tel monde, l'assassinat, le conflit, devient synonyme d'humanité.

La glorification du crime est depuis longtemps un des lieux communs de la littérature française. De Baudelaire aux Mémoires *de Mesrine en passant par Genet — Hommage des écrivains français à Villon.*

Parlons allemand. Actuellement, à cause de la possibilité d'anéantissement absolu, la guerre paraît ne pas avoir de sens. Mais il ne saurait être question de la paix éternelle, car ce serait la fin. L'important serait de développer des structures qui redonnent un sens à la

guerre. C'est un vieux thème prussien. Kleist déjà cherchait une guerre qui ait un sens. Sans contact, et il n'y a pas de conflits sans contact, l'être humain meurt dans l'homme. En conséquence cela signifie que la guerre est le dernier refuge de ce qu'on appelle l'humain. Car la guerre est contact ; la guerre est dialogue ; la guerre est temps libre.

Vous êtes sérieux ?

Il faut envisager cela dans le contexte de notre monde entièrement machinisé. Ernst Jünger décrit comment, lors de la bataille de la Somme, une bataille de matériel, l'assaut devient une sorte de détente, un acte de sociabilité. Cela n'a rien à voir avec une opinion ; c'est la description d'une réalité ; il s'agit d'une variante du jugement de Brecht sur les événements du 17 juin 1953 en RDA : « C'est le premier contact de la direction du parti et de l'État avec le peuple. »

Ces événements du 17 juin furent déclenchés par des élévations de normes de production qui révélèrent que les intérêts du gouvernement et des travailleurs ne coïncidaient pas.

Ce fut la faute capitale. On était complètement obsédé par l'idée de dépasser le capitalisme et on a oublié qu'on avait comme programme d'être l'alternative au capitalisme. Ce qui plaisait aux ouvriers ici, c'est qu'ils pouvaient toujours prendre un quart d'heure, c'est-à-dire faire une pause. Que les ouvriers aient profité de ce droit à la paresse, la RDA en a toujours eu honte.

La réalité n'a pas été analysée mais on a juste opéré aveuglément, au plan économique et politique, avec des catégories du dix-neuvième siècle. Pour Arnold Gehlen par exemple, le passage du matériel organique au matériel non-organique est la véritable révolution de notre

siècle, c'est-à-dire l'industrialisation de l'agriculture. C'est une énorme coupure, car la machine obéit à un autre temps que les hommes.

Il ne peut plus s'agir maintenant, dans ce parc de machines qui s'accroît toujours plus vite et se déplace toujours plus vite, que de constituer une réserve pour l'humain, pour la vitesse biologique de l'homme.

Sous le capitalisme, le temps est une catégorie économique. L'objectif : produire toujours plus en un temps toujours plus court... la croissance infinie.

Et le rideau de fer était un mur du temps. Du fait de son existence, le problème du temps était lié à la géographie. Maintenant, ce lien n'existe plus et l'homme est livré sans défense au monde des machines. Tout ce qu'il peut espérer, au milieu de ces machines qui se multiplient à l'infini, c'est de trouver encore un lieu à soi. En RFA, l'espace consacré aux voitures, rues, parkings et autres, est déjà plus important que celui des habitations. Le gain de temps selon le capitalisme est perte de temps pour le sujet. Du point de vue de la structure capitaliste, la fourmi est l'homme idéal. L'homme est un facteur de perturbation. C'est pourquoi, à un moment ou un autre, il doit disparaître, si l'on ne parvient pas à le mécaniser totalement et par là à le vider de ses besoins et qualités propres. Dans le *Fatzer* de Brecht, quatre soldats se trouvent pendant la guerre dans une région entièrement dévastée où ne se dresse plus qu'une moitié d'arbre. Ils se demandent où ils pourraient encore aller mais ils ne peuvent aller nulle part, car l'homme est partout — l'homme devenu étranger à lui-même, l'homme-canon. La conséquence : l'homme est l'ennemi et il faut qu'il disparaisse. Et inversement cela vaut aussi du point de vue de la machine. L'homme est l'ennemi de la machine ; pour tout système ordonné, il est le facteur de perturba-

tion. Il est désordonné, il salit et ne fonctionne pas. Donc il faut qu'il s'en aille, et c'est le travail du capitalisme — de la structure de la machine. A la logique de la machine correspond la réduction de l'homme à sa matière première : matériau plus dents en or. Auschwitz est l'autel du capitalisme. La rationalité comme seul critère obligé réduit l'homme à sa valeur de matériau.

Mais justement il y a dans Auschwitz quelque chose de totalement irrationnel.

Ernst Jünger a avancé la thèse selon laquelle la stratégie du génocide des nazis a privé la Wehrmacht de moyens de transport qui auraient été nécessaires à la victoire. Ce n'était pas un argument idéologique mais la tentative tout à fait factuelle de penser une chose jusqu'au bout. Il n'a pas compris que la doctrine militaire des nazis reposait sur le concept stratégique de l'accélération totale. Le problème n'était pas que la Wehrmacht batte l'Armée rouge ou Rommel Montgomery. Ce n'était là que l'aspect superficiel, le théâtre de la guerre. Sa réalité était au contraire tout à fait économique et technologique. Il s'agissait d'expérimenter la technologie, d'introduire la technologie dans le monde quotidien, de techniciser la vie. Toute tentative d'accélération totale rencontre dans les minorités son principal adversaire. Car les minorités représentent toujours quelque chose d'autonome ; elles sont un obstacle à l'accélération. Les minorités sont des freins. De là naît le besoin de les anéantir car elles persistent dans leur vitesse propre.

Cela correspond à la structure de la rationalité occidentale — connaître signifie généraliser. Ce qui implique de disqualifier ou de dénoncer ce qui est hétérogène, ce qui n'entre pas dans le concept, ne se laisse pas unifier.

Il est évident que l'accroissement de savoir conduit à

une baisse simultanée de l'efficacité du savoir. On en sait toujours plus et on peut de moins en moins en faire quoi que ce soit, et on perd toute prise sur le réel. Matthias Langhoff a écrit, à propos de ma pièce *Philoctète,* que le personnage qui a le plus grand rayon d'action est celui qui en sait le moins – Néoptolème. Plus on en sait, plus le rayon d'action se rétrécit. C'est aussi le problème d'Hamlet. Il y a, s'agissant de notre pensée, quelque chose qui cloche. On sait de mieux en mieux ce qui nous attend mais on peut de moins en moins avoir de l'influence dessus.

La pratique est la technique, alors que l'accumulation de savoir produit plutôt une sorte de manque d'esprit.

Ce qui est éliminé, c'est l'expérience. N'importe quel idiot peut aujourd'hui prendre des photos. La technicisation des sens a pour résultat qu'on n'est plus obligé de voir. Comme l'a remarqué Walter Benjamin, la photographie touristique conduit à l'extinction de la mémoire. Qui ne peut plus se souvenir ne fait plus d'expériences. Les sens sont colonisés par les machines. Seules les drogues y remédient. La drogue est l'alliée de l'homme dans son combat contre la machine. Car les drogues signifient un gain de temps pour le sujet, les machines une perte de temps.

Si Erich Honecker s'était shooté, bien des choses se seraient passées autrement.

Tout cela passait pour décadent. Pour Lukács, l'éternisation de l'instant, autrement dit, l'arrêt de l'histoire, était la définition même de la décadence. Ce péché mortel s'oppose au progrès, à la croissance capitaliste. C'est aussi ce que vise la phrase de Nietzsche : « Tout plaisir veut l'éternité ». La revendication de l'instant formule le désir d'immortalité. Un affront à ce qui existe.

Et que l'on n'ait jamais voulu s'en apercevoir, c'est le péché mortel de l'expérience socialiste.

La glorification de la machine est pourtant une pièce maîtresse de la théorie marxiste. En fin de compte, sans la machine la classe ouvrière n'est pas non plus pensable.

Le mouvement des briseurs de machines partait d'un instinct parfaitement salubre : que la machine, condition d'existence sociale, dévore en même temps cette existence sociale et élimine finalement le prolétariat comme sujet de l'histoire. Briser les machines n'était pas simplement bête ou romantique. A cela s'ajoute la conscience que le temps ne travaille jamais pour l'individu, tout au plus pour des masses. Le temps libre a perdu toute substance et est occupé par la société de la marchandise. Pourtant tel est bien le véritable objectif de lutte : un temps sans consommation, sans économie de marché, sans machine. Ce temps, seules les drogues le procurent ; d'où la rapide augmentation de l'usage de la drogue. C'est le même instinct vital que chez les briseurs de machines. Car il n'y a pas de temps libre là où il y a un ordre. Le seul temps libre est le temps de la drogue ou le temps de l'art. Mais l'art est un privilège. Pour les masses, il ne reste que la drogue si elles veulent accéder au temps libre. Le combat des USA est une guerre véritable. Une guerre contre la possibilité de se soustraire au système de l'ordre, de se catapulter au dehors. Consommer de la drogue c'est quitter l'échiquier. On ne joue plus et par là on devient dangereux. Car ce qui est au dehors ne se laisse plus contrôler. Si l'on fait le compte des victimes de la drogue comparées aux victimes de la route, il apparaît que l'agitation contre la drogue est ridicule. Car les victimes de la mécanisation sont bien plus nombreuses. Mais la morale est du côté de la machine. L'humanisme est l'idéologie de la machine.

Le postulat d'Adorno qu'après Auschwitz il n'y aurait plus de poèmes possibles, prolonge la souffrance. Il serait plus logique de dire : après Auschwitz, aucune chimie n'est plus possible.

La thèse d'Adorno, c'est de la capitulation. C'est le contraire qui est vrai après Auschwitz, rien que des poèmes. Bien sûr, humainement, je peux comprendre Adorno — Auschwitz comme traumatisme juif ; mais c'est une thèse fausse. Car la poésie lyrique est une façon de sortir du réel. Ce n'est qu'en sortant du temps qu'on peut avoir de l'influence sur lui. Ce n'est qu'en dehors de la machine qu'on peut trouver une possibilité de perturber le déroulement déterminé par la machine. A l'intérieur de la machine cela ne marche en aucun cas. Ne plus lire de poèmes, c'est rester à l'intérieur de la machine. Celle-ci est désormais déterminée et définie par Auschwitz.

Hiroshima est une coupure aussi profonde qu'Auschwitz — deux formes d'industrialisation de la mort.

La question est de savoir si la société industrielle ne repose pas d'une manière générale sur la pulsion de mort, si la conscience d'être mortel et la peur d'être seul ne sont pas le moteur de l'industrie. Quand on considère les catastrophes historiques de notre siècle, il devient plausible que la fétichisation de l'accélération relève du désir de se faire expédier plus vite à la mort. De ce point de vue, Einstein n'a pas seulement créé un énorme potentiel de destruction mais aussi un potentiel de rédemption. Avant, il y avait le temps chrétien qui s'achève avec le Jugement Dernier. La rédemption est précédée par la fin des temps, jusque-là il faut tenir ; dans la religion destruction et rédemption vont de pair. La fin du corps est la rédemption de l'esprit. Quand la religion ne

fut plus capable de maintenir ce lien entre rédemption et destruction, celui-ci fut délégué à la science. Einstein est la tentative de trouver un substitut au lien religieux entre crainte et espérance. Une traduction à l'échelle cosmique. La bombe atomique est le substitut scientifique du Jugement Dernier.

Il est déjà remarquable que ce soit justement un pacifiste qui ait développé la bombe atomique.

Motivé par Hitler. Pour Marx, le Jugement Dernier n'était pas un problème, mais c'en était déjà devenu un pour Lénine. Partout où le socialisme est advenu, il y eut une épuration vécue comme Jugement Dernier. A cause de la faiblesse économique initiale en Union soviétique et en Chine, il y eut cette parodie du Jugement Dernier au cours de laquelle des minorités privilégiées, les koulaks par exemple, furent liquidées. Ainsi commença le processus de réduction du projet de Marx à la religion. La seule alternative à la religion est le communisme. Mais il a besoin de l'individualité alors que la variante einsteinienne massifie. Il y a individualité seulement là où l'homme s'expose à la solitude. Tant que l'homme ne surmonte pas la crainte de la solitude, le communisme n'a aucune chance.

William Burroughs pense qu'on aurait dû tuer Einstein dans son berceau.

C'est inepte. Si l'on voulait formuler ça à l'américaine, on pourrait dire : ce qui pour Marx était des furoncles au cul était pour Einstein les bretelles de son pantalon. C'est une image pour dire l'éloignement de la réalité. Pour Marx le mal n'existait pas. A cause de Hitler le mal existait pour Einstein. Ça l'a fait redevenir religieux dans son domaine. Si un mal existe, alors un bien doit aussi exister. Simplement la bombe atomique n'était pas le

bien mais un autre mal. Einstein est la traduction de saint Jean dans la technologie. Dans la révélation de Jean, ce qui est intéressant c'est la fascination pour le mal — la réalisation de l'Évangile par la terreur. La vision de l'Apocalypse est la Bible du terrorisme.

Mais Hitler aussi a travaillé à l'Apocalypse.

On ne doit pas citer Hitler à ce propos. C'est une nullité, un guignol. Un conglomérat d'ordures qui n'a rien à dire à l'humanité. Hitler était un joueur. Staline n'était pas un joueur ; il a tout calculé avec précision. Contre lui, Hitler n'avait aucune chance. Marx et Einstein resteront toujours dans la mémoire de l'humanité et marqueront sa réalité. Dans trois générations, Hitler sera oublié. Un fou du vingtième siècle.

La question est : avons-nous le droit de parler par exemple d'Einstein dans ce contexte ? Ce sont des réflexions de privilégiés alors que la majorité est obligée de se préoccuper de sa simple survie. C'est pourquoi ils haïssent les intellectuels qui eux ont du temps pour de telles discussions. Nous sommes en effet, comme Einstein, constamment en train de proposer des bombes. Simplement parce que nous n'avons pas de solutions pour les problèmes de la majorité de l'espèce. Il n'y a d'ailleurs peut-être pas de solutions à ces problèmes. Mais le seul fait de pouvoir y réfléchir nous dénonce. Penser est coupable. Ce n'est à entendre ni de manière morale ni autocritique. Chacun existe dans son contexte et nous existons parce que nous pensons, parce que nous avons la possibilité de penser, parce que nous ne sommes pas obligés de travailler sans penser.

Ce qui est terrible tout de même, c'est qu'avec de telles réflexions on apporte de l'eau au moulin de l'esprit post-moderne qui, en somme, pousse au n'importe quoi.

Le thème principal de la littérature de science-fiction à l'Ouest, c'est la disparition du sujet. C'est aussi le thème central de la post-modernité française. Virilio, Baudrillard ou Lyotard tentent d'établir idéologiquement que c'est bien. C'est la tentative d'obtenir une jonction à la machine ; ils courent à pied derrière la machine. L'effort de la théorie à l'Ouest consiste seulement à se mettre du côté des vainqueurs, des machines. Les vainqueurs dans notre siècle sont ceux qui apportent la ruine. On doit se refuser de vaincre. Ceux qui ont échoué sont intéressants, comme par exemple Beckett. Les post-modernes ont seulement peur de ne pas faire partie des vainqueurs, de se retrouver en camp de concentration, au sens intellectuel du mot.

Un savant post-moderne est déjà une absurdité — un personnage de BD sur une idée de Beckett. Chez Dostoïevski, les nihilistes avaient encore de la grandeur. Ils étaient désespérés et se suicidaient sans y attacher du tout d'importance.

Pour moi, Dostoïevski a été un événement décisif. Juste avant d'être incorporé en 1944, j'ai lu *Raskolnikov.* Ce fut prodigieux. La question que pose Raskolnikov, c'est : que reste-t-il au juste quand la religion s'effondre ? Qu'y a-t-il encore comme argument contre Auschwitz par exemple ? Raskolnikov assassine une vieille usurière parce qu'elle a de l'argent et se contente de l'amasser. Raskolnikov croit qu'il est Napoléon, plus exactement qu'il a son niveau d'intelligence, et il a besoin d'argent pour réaliser son génie. L'usurière n'en a pas besoin ; elle est de la vermine, un être inférieur. Il en fait un matériau et la tue tout d'abord avec la meilleure conscience du monde. Ensuite vient la grande expérience russe, que tout cela n'est peut-être pas juste. Il n'y a plus alors comme réponse au principe Auschwitz que la grâce : l'amour d'une prostituée. Il y a là-dedans du kitsch et du

christianisme, mais jusqu'à présent il n'existe pas d'autre réponse à Auschwitz que la grâce. Le thème fondamental de Dostoïevski est la tentative de trouver dans cette civilisation une réponse à ce principe de l'anéantissement. C'est lié à sa biographie. Il fut conduit au poteau d'exécution et pensa qu'il allait être fusillé. Au lieu de cela, il fut déporté dans un camp en Sibérie. Il était en fait déjà mort et voici que commençait pour lui une seconde vie. Ce fut son expérience fondamentale. La grâce est une affirmation qui n'est peut-être jamais convertible.

L'autre point chez Dostoïevski est l'expression du diffus, c'est-à-dire ce qui, dans la pensée russe, n'est pas rattaché à un ordre. Cela représente pour moi toujours une espérance. Car la Russie est une puissance qui ignore l'ordre, une puissance du chaos, qui résiste à l'ordre, même à l'ordre entendu comme processus. *Raskolnikov* est écrit contre le principe Auschwitz, et Auschwitz vient de l'Ouest. Dostoïevski est l'auteur le plus proche de Shakespeare, le premier événement après Shakespeare. Car Shakespeare non plus n'a pas créé d'ordres mais il a opposé à tout ordre un chaos avec lequel désormais l'ordre doit s'expliquer.

Dostoïevski a posé la question : que se passe-t-il quand on tue un scarabée ou une mouche ? Quelque chose commence là qui peut être perpétué à l'infini. L'impulsion se libère parce qu'un scarabée est quelque chose d'étranger. Un scarabée a un rythme de mouvement pour nous inhabituel. Tout ce qui est inhabituel irrite, dérange ; de là naît en Europe l'impulsion à l'uniformisation. Les mouches dérangent seulement. C'est pourquoi on les tue. La propagande nazie consistait à mettre les gens dans une situation telle qu'exterminer des juifs ou tuer des Russes était la même chose que de tuer des cochons. Kafka continue Dostoïevski dans un autre

contexte. Kafka, en tant que juif germanophone à Prague, était *a priori* exclu. Son travail principal consistait à se sélectionner lui-même. Il s'est, par son écriture, transformé lui-même en prisonnier de camp de concentration. De là son réalisme. La dernière déclaration de Mielke à la Chambre du peuple fut : « Et pourtant je vous aime tous. » Kafka écrit dans *Le Verdict* : « Chers parents, pourtant je vous aimais. » C'est la dernière phrase du condamné avant qu'il se jette du haut du pont. Mielke ne connaissait certainement pas Kafka mais Kafka connaissait Mielke.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale tuer passait, pour le soldat normal, par la médiation des machines, si bien que des sentiments de culpabilité individuelle – exception faite des crimes de guerre – pouvaient à peine intervenir.

Les crimes doivent être expiés, mais il faut gracier les morts. C'est le problème de Bitburg, le cimetière où se trouvent des SS, où eut lieu cette union orgiaque entre Reagan et Kohl. Je comprends l'indignation qu'elle a soulevée, mais elle va dans la mauvaise direction. *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle traite du même problème que *l'Antigone* de Sophocle. Chez Eschyle, les principes de part et d'autre sont encore absolument à égalité. Antigone a raison et Créon a raison aussi. Chez Sophocle, il en va encore de même, mais avec l'enrichissement de la subjectivité. La position d'Antigone est : quand je perds un homme, des enfants, je puis retrouver cet homme dans un autre, je puis retrouver des enfants d'un autre homme, mais je ne puis retrouver un frère. Ainsi pense le clan, alors que Créon considère le frère d'Antigone non comme membre du clan mais comme citoyen et lui refuse l'inhumation. C'est la transition historique du clan à l'État. Chez Eschyle, le clan et l'État sont encore à égalité. Polynice et Étéocle ont le même

droit à la sépulture. Dans *Antigone* en revanche, le traître n'a pas droit au tombeau. Ainsi commence la mainmise de l'État sur les morts. A Bitburg, il aurait fallu dire que l'État n'avait plus aucun droit sur les morts. La majorité des SS, qu'ils aient été des tueurs ou non, croyaient en leur droit historique. Ils ont, tout comme d'autres morts, le droit d'être enterrés.

La culture allemande, même si elle est arrimée à l'Antiquité, est davantage fascinée par la mort que son modèle grec.

Les soldats qui sont morts, dans la Deuxième Guerre mondiale, du côté allemand n'étaient quand même pas tous des criminels, plutôt des gens qui s'étaient laissés séduire. Alexander Kluge raconte cette histoire de deux officiers à Stalingrad qui trouvent une bombe de ravitaillement. Comme ils sont à moitié morts de faim, ensemble ils dévorent tout. Ensuite chacun va dans un abri et se tire une balle dans la tête. Les officiers allemands lisaient encore autrefois Hölderlin et Kleist, et cela était incompatible avec le fait d'avoir dévoré le ravitaillement destiné aux troupes.

Pourquoi le fascisme n'a-t-il jamais été discuté de cette manière en RDA ?

La renaissance de la droite en RDA est macabre — en RFA, elle est plutôt normale. Des jeunes gens de seize, dix-sept ou dix-huit ans commencent même à Moscou à collectionner des insignes nazis. Des groupes se forment à la droite des Républicains, pour qui les Républicains sont trop libéraux parce qu'ils portent la cravate. Ils sont contre Hitler, parce qu'il est à demi juif, mais pour le national-socialisme. C'est complètement stupide et bête. Mais comment une chose pareille arrive-t-elle ? Ce qui est sûr, c'est que le travail sur l'histoire n'a jamais été fait vraiment, qu'il n'y a jamais eu qu'une condamnation

morale. On n'a jamais pris en compte le fait que des gens ont tué en toute bonne conscience. On les a toujours considérés comme des meurtriers et non comme des militants — je ne parle pas ici des éléments criminels. Maintenant le Goulag compense les camps de concentration parce que jamais il n'a été question de cela.

En RFA, les autoroutes d'Hitler absorbent peut-être une foule d'énergies fascistoïdes ? Ceux qui sont fascinés par la mort peuvent là s'en donner à cœur joie.

Son expérience de la mort fit de Dostoïevski un joueur. Aujourd'hui chacun est un joueur, car les machines jouent avec nous. A chaque voyage en voiture, à chaque vol on risque sa vie. C'est une expérience fondamentale qu'on ne fait pas vraiment, qu'on refoule. Dostoïevski n'avait pas la possibilité de se tuer en avion, c'est pourquoi il avait besoin de Baden-Baden. Dostoïevski savait qu'on se dirigerait vers une époque dans laquelle il n'y aurait plus que des objets. Jouer est une possibilité subjective de rester un sujet. Le joueur s'éprouve comme sujet, mais il est objet. En tant que joueur, chacun est à un moment ou un autre l'objet d'une machine. Il y a cette phrase de Baudelaire qui dit que l'ennui, c'est la douleur étalée dans le temps. Dans chaque métro, chaque taxi, chaque voiture on éprouve l'ennui. Tout dure beaucoup trop longtemps. Chacun a la nostalgie de la fusée qui va très vite au but. De Maizière * est simplement ennuyeux ; tout ce gouvernement de RDA est complètement ennuyeux, car on sait bien que dans quelques mois ils ne seront plus là. Et eux aussi savent qu'ils n'existent pas vraiment. Mais Kohl n'existe pas non plus. Son avantage est d'exister dans une structure encore intacte. Et là ça

---

* Chef démocrate-chrétien du dernier gouvernement de la RDA. (NdT.)

n'a pas d'importance qu'il soit bête. Il est le coucou de l'horloge. Il est complètement interchangeable. Lafontaine * a le défaut d'être politiquement encore relativement jeune et de laisser voir qu'il veut encore quelque chose. Ça le disqualifie. Les gens qui veulent quelque chose dérangent. Kohl, on sait qu'il ne veut rien ; il veut simplement rester. Personne ne lui en fait grief ; tout le monde comprend ça. Tout le monde veut rester.

Il y a peut-être là un parallèle avec la structure de l'humanisme. L'humanisme assigne formellement à chacun un droit à l'existence, grâce auquel ceux qui de facto sont supérieurs sont renforcés dans leur désir.

L'humanisme définit l'identité de manière purement passive. Derrière se cache le désir, autant que possible, de ne rien perdre. L'humanisme est une idéologie de rentier. Ce qu'on a, on ne veut pas le rendre. C'est le facteur principal de stabilité des rapports existants. Cela ne fonctionne sans doute jamais, mais ça empêche tout mouvement dans les structures profondes. Il y a eu cette idée que l'espèce humaine a quelque chose en commun, et qu'il en résulte des obligations s'agissant de la vie. Que l'on vit en relation avec d'autres. En relation avec ceux qui meurent de faim pour que nous puissions manger. Cette idée a été liée à d'effroyables massacres, à la terreur. Mais maintenant elle va disparaître. Personne en Europe ne s'intéresse plus à l'Afrique. L'Afrique devient du matériau pour l'Europe. Du matériau humain. Il devient évident que le nègre assassiné en Afrique du Sud ou l'Indou qui meurt de faim n'ont rien à voir avec nous. Le sentiment qu'il y a un lien entre le superflu ici et la

---

* Candidat à la chancellerie présenté par le parti social-démocrate contre Helmut Kohl, aux élections législatives de 1991. (NdT.)

misère là-bas s'éteint. Car il ne s'agit plus que de fonctionnement. A travers la mécanisation et la « technologisation » de la sensibilité les hommes sont à ce point séparés de leur expérience qu'ils dérapent dans le fonctionnel. Cela se réduit au slogan brutal de la Deutsche Bank : « Les idées, ça fait des marchés. » Là, l'idée est complètement interchangeable ; de toute façon elle est marchandise.

Si les hommes n'utilisent pas leur vie pour travailler à leurs problèmes propres et tout à fait individuels, ils ne donnent pas de sens à leur vie. La prétendue participation aux idées sert entre autres à éloigner les hommes d'eux-mêmes.

Pour le capitalisme, la formule de Brecht, « si vous voulez voir quelque chose qui ait du sens, il vous faut aller dans une pissotière », a gardé toute sa valeur. L'écrivain américain Cummings, auteur de l'expression *lost generation,* a écrit : « Que deviendront les hommes qui ne sont pas des artistes ; ils ne deviendront rien ; d'eux viendra le néant. »

Dans les périodes où de grandes masses humaines voient du sens, croient que les choses sont pleines de sens, l'art n'est pas nécessaire. Dans l'abîme consécutif à la perte de sens, l'art trouve une conjoncture favorable jusqu'à la prochaine illusion de sens. Ce qui distingue le dix-neuvième siècle et la première moitié de ce siècle de la période suivante, c'est que la question du sens n'intervient plus dans la littérature et dans l'art. Il ne s'agit plus maintenant que de reproduction, de description des phénomènes. Pendant un temps, en réaction, on posa la question du sens par la négative. Maintenant on ne se pose plus du tout la question du sens. Il ne s'agit plus que de fonctionnement. En outre, il devient de plus en plus difficile de faire venir au discours ceux au détriment de qui l'ensemble fonctionne. Dans la partie riche du

monde, bientôt les gens ne seront plus que devant leurs écrans à tenir des monologues. Personne ne bouge plus, car tout ce dont on a besoin, on le reçoit grâce à des programmes. Il ne reste plus en bas que le murmure sourd de ceux qui n'ont pas de téléviseur. C'est l'utopie du capitalisme.

Ceux qui murmurent, ce sont les minorités ?

On ne peut plus penser qu'à partir des minorités. On ne pense plus que sur les marges, car il n'y a plus de mouvement qu'à partir des marges. On doit comme Kafka penser du point de vue de ceux qui sont sélectionnés. Il n'y a plus que les minorités pour crier. Pour la majorité, ce n'est plus nécessaire. Elle a des autos et à la rigueur elle klaxonne avant d'écraser une minorité en pleine rue. L'extermination des biographies correspond à l'extermination des minorités. Les biographies sont des minorités, de même que chacun, tant qu'il reste seul, constitue une minorité. Les biographies exterminées constituent le capital de la majorité, et la douleur que l'on éprouve à sa propre extermination se change en haine pour les minorités. André Gide écrivit après la Deuxième Guerre mondiale : « Le monde sera sauvé par quelques-uns. » L'accent était mis sur « quelques-uns ».

Lorsque Benjamin disait que Kafka était le premier écrivain bolchévique, Brecht lui rétorquait : « Alors je suis le dernier écrivain catholique. » Mais Benjamin avait mis le doigt sur quelque chose d'important. Kafka fut le premier auteur à ne pas chercher l'immortalité ; il voulait que ses textes soient brûlés. Kafka s'est mis, comme écrivain, en camp de concentration parce qu'il a pressenti Auschwitz comme conséquence de la culture européenne.

Une autre variante de ce que Kafka voulait est le geste d'écriture de Faulkner – l'obscurcissement de l'informa-

tion par l'hypertrophie de l'expression. Faulkner écrivait à partir de la situation du Sud des États-Unis. Il se faisait nègre. Kafka et Faulkner ont prolongé l'œuvre de Dostoïevski. Le thème fondamental de la lignée Dostoïevski-Kafka-Faulkner, c'est la sélection : Auschwitz comme stade ultime des Lumières. A la fin du dix-huitième siècle un congrès de théologiens et de juristes eut lieu à Saint-Petersbourg. Le problème des Russes était qu'ils ne savaient pas ce qu'ils devaient faire de leurs criminels, car ils ne pouvaient plus financer les prisons. La délégation française-jacobine fit la proposition d'organiser des camps de travail. C'était de la pensée européenne éclairée. Les Russes n'auraient pas trouvé ça tout seuls, car cela n'est pas dans la Bible et ils n'étaient pas encore éclairés. Depuis, il y a le Goulag.

Nietzsche a été le premier penseur à reconnaître la stature de Dostoïevski.

Le surhomme de Nietzsche n'est rien d'autre que le criminel ou l'idiot chez Dostoïevski. En tout état de cause, Dostoïevski voyait dans le criminel ou l'idiot toujours le Russe comme alternative à l'Occident. Nietzsche comprenait que Dostoïevski, qu'il désignait toujours comme grand psychologue, formulait des informations en provenance de l'avenir. La psychologie de Dostoïevski reposait sur quatre années de camp en Sibérie, où des hommes avaient à vivre sous une pression extrême. Dostoïevski connaissait le principe Auschwitz. Son questionnement avait valeur d'alternative à Auschwitz. La seule alternative qu'il ait trouvée était, comme on l'a déjà dit, la grâce. La femme, la prostituée, assure le salut de Raskolnikov. Parmi les expériences faites dans les camps de concentration, certaines consistaient à refroidir le corps des détenus. Ensuite on plaçait une femme sous eux et le sexe leur sauvait la vie. Ces

expériences forment la base de la médecine spatiale. C'est ainsi que l'époque technologique traduit Raskolnikov. Auschwitz est le modèle de base de la société technologique. Dostoïevski met en question l'évidence avec laquelle nous tuons un insecte. Ce problème n'apparaît pas chez Nietzsche. Chez lui, il n'y a d'insectes que métaphoriques. Car Nietzsche n'a jamais été en situation de devoir tuer un animal, et il n'a jamais non plus fait l'expérience de l'anéantissement d'une vie humaine comme s'il s'agissait d'un insecte. De là, sa légèreté intellectuelle. Le point de vue de l'Occident, c'est le regard des mitrailleuses qui nettoyent le paysage des petits points noirs qui se déplacent dans leur direction. Du point de vue de la mitrailleuse, l'adversaire n'est qu'un petit point noir qui doit redevenir paysage. Le fait que Dostoïevski ait torpillé cette perspective, les Russes l'expient depuis 1918. L'Europe de l'Ouest peut vivre sans cette question mais les Russes durent poser ces questions qui, en Europe de l'Ouest, furent simplement refoulées ou oubliées, et ils le payent encore aujourd'hui.

La psychose de Nietzsche est devenue patente lorsqu'il a couru dans la rue pour venir en aide à un cheval maltraité. Pour un personnage de Dostoïevski, cela n'aurait pas été un comportement particulièrement inhabituel.

Nietzsche est devenu fou du fait de ses visions de violence. C'est seulement après être devenu fou qu'il a pu embrasser un animal. Il s'est brisé quand il s'est aperçu qu'il avait alimenté en carburant, sans pour autant l'avoir produit, l'esprit d'une époque. La nécessité de penser clairement et précisément lui avait fait découvrir le principe de sélection. C'est tout le problème de la pensée et de l'art. La pensée et l'art sont fondamentalement liés à la culpabilité. Mais bien sûr Nietzsche n'a pas créé le fascisme, pas plus que Kafka les camps de concentration.

Plus on pense ou écrit avec précision, plus on est au diapason de la tendance de l'époque. Car l'art ou la pensée ne fonctionnent que si l'on s'en remet à la tendance de l'époque. Penser est fondamentalement coupable, parce qu'il faut penser en rapport avec la réalité.

Raskolnikov, Stavrogine, Karamasov n'acceptent pas du tout la notion de culpabilité sociale.

Chez Dostoïevski, ce qui est remarquable, c'est l'union du criminel et du saint. Il a un rapport tout à fait sarcastique à la langue. Mais on ne retient jamais que le saint et pas le criminel, comme chez Shakespeare. Cette unité est la dimension proprement subversive chez Dostoïevski. Chez lui, on trouve encore une souffrance de l'expérience que notre époque a éliminée.

Celui qui souffre de l'expérience chez nous est plutôt tenu pour fou.

C'est le problème de la technologie. Le sujet disparaît dans la technologie. C'est seulement dans la vieillesse, en tant que sujet mourant, comme à présent Ernst Jünger, que l'on peut faire l'expérience de soi-même en tant que sujet, parce que la technologie ne peut plus rien pour vous. La ruine du sujet dans la technologie est une expérience collective. Le trépas est le seul moment individuel dans la société moderne. Ce qu'offre le capitalisme vise des ensembles collectifs mais c'est formulé de telle manière que ça les fait éclater. Ce qu'offre en revanche le communisme, c'est la solitude absolue. Le capitalisme n'offre jamais la solitude mais toujours seulement la mise en commun. L'offre capitaliste repose sur l'angoisse de la solitude. McDonald est l'offre absolue de la collectivité. On est assis partout dans le monde dans le même local ; on bouffe la même merde et tous sont contents. Car chez McDonald ils sont un collectif. Même

les visages dans les restaurants McDonald deviennent de plus en plus semblables.

L'offre du communisme, la solitude, propose un autre rapport à la mort. Le capitalisme n'aide à mourir que pour autant que la mort y est refoulée. Il y a le cliché du communisme comme collectivisation. Pas du tout ; le capitalisme, c'est la collectivisation — le communisme l'individualisation. Le communisme, c'est l'abandon de l'homme à sa solitude. Devant votre miroir le communisme ne vous donne rien. C'est sa supériorité. L'individu est réduit à son existence propre. Le capitalisme peut toujours vous donner quelque chose, dans la mesure où il éloigne les gens d'eux-mêmes.

La solidarité apparente chez McDonald est la parodie du collectif communiste. Le capitalisme n'est de toute manière qu'une parodie du communisme — une réaction à la menace du communisme. Dans une parodie on peut bien sûr vivre de manière plus amusante. Ernst Jünger a déjà dit dans sa *Mobilisation totale* qu'il existe un degré où l'oppression est éprouvée comme liberté. C'est là-dessus qu'est fondée la liberté dans le capitalisme. L'oppression est à ce point complexe et englobante qu'elle est éprouvée comme liberté. Si une femme vous touche en différents endroits de votre corps, elle a besoin de beaucoup plus de temps que dix femmes. Si dix femmes sont après vous, on éprouve cela comme de la liberté totale. Mais si c'est une femme qui le fait, au moins il y a mainmise, contact. Alors que la mainmise capitaliste organise la massification par la dispersion de l'individu. Il n'y a plus de concentration sur quoi que ce soit, parce qu'en permanence quarante mille femmes vous agrippent. L'impulsion à se livrer à la machine est caractéristique de ce siècle. Dans les machines socialistes une chance était toujours laissée au sujet, à son individualité, à sa tristesse individuelle et sa résistance individuelle. Uniquement

parce que les machines étaient si mauvaises et que personne ne voulait les améliorer. Dans un salon de massage à Berlin-Ouest on perd toute résistance ; elle part avec le massage. En RDA on ne massait pas bien. C'est pourquoi on était toujours encore un peu avec soi-même, ce que bien sûr personne ne voulait.

Mais en RDA on faisait de la propagande pour le collectif, pas pour l'individualiste.

Le marxisme a été fondamentalement mal compris, compris comme Hermlin le comprenait : que l'émancipation générale passe avant l'émancipation de l'individu. Mais chez Marx c'est exactement le contraire : l'émancipation de l'individu est la condition de l'émancipation de tous. C'est le programme de l'individualisation. La massification n'a eu lieu qu'à cause de la mise en œuvre de l'expérience socialiste au mauvais endroit, au mauvais moment. Sous le stalinisme un grand nombre de sujets ont péri, mais on ne pouvait survivre qu'en tant que sujet. Sous le capitalisme le plus grand nombre ne peut survivre qu'en tant qu'objet. C'est ici que le parcours fut le plus dur. Quand dans un aquarium de l'Ouest un sujet émerge, aussitôt quarante thérapeutes se rassemblent et en font un objet.

Juillet 1990

Sources

Panizza ou l'unité de l'Allemagne. Première publication, en allemand, en préface à : *Oskar Panizza. Dialogues dans l'esprit de Hutten,* Münich 1979. © 1990 Verlag der Autoren. Traduit par Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret.

Les choses ne sont pas comme elles restent. Première publication, en allemand, dans : *Der Spiegel,* n° 38, 1977. © 1990 Verlag der Autoren. Traduit par Jean-Pierre Morel.

Le cas Althusser m'intéresse. Première publication, en allemand, dans : *Alternative,* n° 137, avril 1981. © 1990 Verlag der Autoren. Traduit par Jean-Pierre Morel.

Lettre au metteur en scène de la première représention de Philoctète *en Bulgarie au théâtre dramatique de Sofia.* Première publication, en allemand, dans : Heiner Müller, *Herzstück,* Rotbuch Verlag, 1983. © 1991 Verlag der Autoren. Traduit par Jean-Louis Besson et Bernard Sobel.

Dix-neuf réponses de Heiner Müller. Première publication, en anglais, dans : *Hamlet-machine and other texts for the stage,* Performing Art Journal Publications, New York, 1984. © 1990 Verlag der Autoren. Traduit par Anne Bérélowitch.

Conversation entre Wolfgang Heise et Heiner Müller. Première publication, en allemand, dans : *Brecht 88,* Henschelverlag Berlin, 1988. © 1990 Verlag der Autoren. Traduit par Jean-Pierre Morel.

Une vie sans masque et un feu dans le jardin. Première publication, en allemand, dans : *Blätter des Deutschen*

Theaters, n° 8/9, 1987. © 1990 Verlag der Autoren. Traduit par Jean-Pierre Morel.

Lettre à Erich Wonder. Première publication, en allemand, dans le catalogue de l'exposition : *« Erich Wonder, Espace-scènes / Scènes-espace »*. Galerie René-Mayer, Düsseldorf, 1986. © 1990 Verlag der Autoren. Traduit par Jean-Pierre Morel.

Lettre à Robert Wilson. Première publication, en allemand, dans le programme de *Death Destruction & Detroit II*, Schaubühne de Berlin, 1987. © 1990 Verlag der Autoren. Traduit par Jean-Pierre Morel.

Allemand, dites-vous ? Première publication, en français, dans le journal *Libération* des 6-7-8-9 août 1988. © 1991 Verlag der Autoren. Traduit par Anne Bérélowitch.

Je voudrais voir Brecht au peep show. Première publication, en allemand, dans la revue *Transatlantik* 2/1988. © 1990 Rotbuch Verlag. Traduit par Bernard Umbrecht.

Meurs plus vite, Europe ! Première publication, en allemand, dans la revue *Transatlantik* 1/1989. © 1990 Rotbuch Verlag. Traduit par Bernard Umbrecht.

Heiner Müller dans l'ascenseur. Première publication, en anglais, novembre 1989, New York. © 1991 Verlag der Autoren. Traduit par Anne Bérélowitch.

Plaidoyer pour la contradiction. Première publication, en allemand, dans le *Neues Deutschland*, décembre 1989. © 1990 Rotbuch Verlag. Traduit par Jean-Pierre Morel.

Arracher l'utopie au terrorisme. Première publication, en allemand, dans la revue *Transatlantik* 1/1990. © 1991 Rotbuch Verlag. Traduit par Bernard Umbrecht.

Le siècle de la contre-révolution. Première publication, en allemand, dans : Heiner Müller, *Zur Lage der Nation,* Rotbuch Verlag, 1990. © 1990 Rotbuch Verlag. Traduit par Jean-François Peyret et Jean Jourdheuil.

Penser est fondamentalement coupable. Première publication, en allemand, dans la revue *Transatlantik* 7/1990. © 1991 Rotbuch Verlag. Traduit par Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret.

du même auteur

chez l'Arche Éditeur
Erreurs choisies

aux Éditions de Minuit
Hamlet-machine et autres textes
La mission et autres textes
Germania mort à Berlin et autres textes
La bataille et autres textes

chez Edilig
La comédie des femmes

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 3 JUILLET 1991
DANS LES ATELIERS DE NORMANDIE
IMPRESSION S.A. A ALENÇON (ORNE).
N° D'IMPRESSION : I1-1016
DÉPÔT LÉGAL : JUILLET 1991

Lorsqu'au pied de la tribune improvisée une vague de haine déferla sur moi, je sus que j'avais frappé à la porte défendue de Barbe-Bleue, à la porte de la chambre où il garde ses victimes.

ISBN : 2-85181-278-5

98 F